
THE TRUSTEES OF THE
PUBLIC LIBRARY
OMNIUM
LUX
CIVIUM
OF THE CITY OF
BOSTON
1852 · 1878



LA TRIBVNE

DE

SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE ET D'ART RELIGIEUX
LITURGIE — ARCHÉOLOGIE CHRÉTIENNE

PUBLIÉE SOUS LES AUSPICES DE LA

Schola Cantorum



Giraudon, photographe.

XXIe ANNÉE D'ABONNEMENT

DU 1er DÉCEMBRE 1919 AU 30 NOVEMBRE 1920



AU BUREAU D'ÉDITION DE LA *SCHOLA CANTORUM*

269, Rue Saint-Jacques, 269

PARIS (Ve)

La présente Revue parut pour la première fois en janvier 1895, avec le titre et les collaborateurs suivants :

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

FONDÉE POUR ENCOURAGER

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne
La remise en honneur de la musique palestrinienne
La création d'une musique religieuse moderne
L'amélioration du répertoire des organistes

COMITÉ DE LA SOCIÉTÉ

M. ALEXANDRE GUILMANT
Président

M. le Prince DE POLIGNAC — M. BOURGAULT-DUCOUDRAY
M. VINCENT D'INDY
MM. G. DE BOISJOSLIN et CH. BORDES
Secrétaires

COLLABORATEURS DU JOURNAL

RR. PP. Dom POTHIER — Dom MOCQUEREAU — Dom BOURIGAUD — R. P. LHOUMEAU — M. l'abbé CARTAUD — M. l'abbé VELLUZ — M. l'abbé PERRUCHOT — MM. C. BELLAIGUE — C. BENOIT — BOURGAULT-DUCOUDRAY — G. DE BOISJOLIN — CH. BORDES. — MICHEL BRENET — J. COMBARIEU — P. CRESSANT — A. ERNST — H. EXPERT — A. GUILMANT — A. HALLAYS — V. D'INDY — A. JULLIEN — P. LALO — F. PEDRELL — A. PIRRO — G. SERVIÈRES — DE SAINT-AUBAN — J. TIERSOT — Dr WAGNER — A. WOTQUENNE.

Parmi les autres collaborateurs plus récents, citons encore :

S. G. Mgr FOUCAULT — R. P. Dom L. DAVID — R. P. J. BORREMANS — M. l'abbé P. BAYART — MM. Ant. AUDA — Eug. BORREL — A. GASTOUÉ — F. DE LA TOMBELLE — J. PEYROT — H. QUITTARD — F. RAUGEL — A. SÉRIEYX — J. DE VALOIS.

“ **La Tribune de Saint-Gervais** ” paraît mensuellement ; Revue *musicologique* et d'*Art chrétien*, elle s'adonne spécialement au *Chant grégorien* et *Populaire*, à la musique *polyphonique* et *d'orgue* ; elle contient, de plus, de nombreuses études sur des sujets variés de *liturgie*, d'*archéologie chrétienne*, d'*art religieux*.

Les abonnements partent du mois de Décembre

Prix d'un fascicule : **1** fr. **75**

Prix des anciennes collections de la Tribune de Saint-Gervais

1895, sans supplément.	**40** fr.	1897, sans supplément.	**20** fr.	1899, sans supplément.	**15** fr.
1896 — —	**30** fr.	1898 — —	**18** fr.	1900, **12** fr., et les suiv.	**10** fr.

Les années de 1895 à 1914 y compris : **275** francs.
Les années suivantes sont au prix actuel de l'abonnement.

	France, Belgique et Colonies	*Union Postale et Étranger*
Abonnement ordinaire......	**18** »	**19** »
Abonnement réduit réservé à MM. les Ecclésiastiques, les Communautés, les Professeurs et les Élèves de l'École.....	**17** »	**18** »

Pour donner satisfaction à notre clientèle, nous ferons *un abonnement global*, comprenant la “ **Tribune musicale** ”, la “ **Tribune de St-Gervais** ” et les “ **Tablettes de la Schola** ” :

	France, Belgique et Colonies	*Union Postale et Etranger*
Abonnement........	**37** »	**39** »
Abonnement réduit réservé à MM. les Ecclésiastiques, les Communautés, les Professeurs et les Élèves de l'École........	**35** »	**37** »

LA

Tribune de Saint-Gervais

REVUE MUSICOLOGIQUE ET D'ART RELIGIEUX

LITURGIE — ARCHÉOLOGIE CHRÉTIENNE

XXIe ANNÉE

TABLE ALPHABÉTIQUE

Du tome XXI

PAR NOMS D'AUTEURS

N. B. — Les lettres (c. r.) à la suite d'un titre, signifient : « compte rendu bibliographique ».



TABLE ANALYTIQUE

Archéologie et beaux-arts.

Pièces notées.

Illustrations.

Nécrologie.

Variétés et fantaisies.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie.

2e Répertoire — CHANT GRÉGORIEN

Accompagnements nouveaux et très faciles du Chant des Offices

Par l'Abbé L. JACQUEMIN

Avec Notice explicative sur les divers chants, par A. GASTOUÉ

1re PARTIE. — **GRADUEL** (*chants pour la Messe.*)

A. Propre du temps. — **B.** Propre des Saints. — **C.** Commun des Saints (*en préparation*). **D.** Principaux ordinaires de la Messe.

2e PARTIE. — **ANTIPHONAIRE** (*chants pour les heures du jour.*)

Dans cet ouvrage nous ne donnons que les Chants des Vêpres, et pour certaines fêtes, ceux des Laudes.

Avertissements. — La table générale des sommaires détaillés des accompagnements se trouve dans le 1er fascicule de chacune des divisions de l'ouvrage. Celle des ordinaires de la Messe se trouve aussi page 140 : à la fin du 5e fascicule.

Collection à suivre.

Prix du Fascicule : 1 fr. 50 — 3 fr. *avec majoration temporaire comprise*

1re Partie. — **GRADUEL.**

A. Propre du Temps

1er Fascicule. Temps de l'Avent.
2e — Temps de Noël I.
3e — Noël-Épiphanie II.
4e — Temps de la Septuagésime.
5e — Mercredi des Cendres, 1er et 2e Dimanches de Carême.
6e — 3e et 4e Dimanches de Carême, Dimanche de la Passion.
7e — Dimanche des Rameaux.
8e — La Semaine Sainte.
9e — Temps de Pâques.
10e — Du 5e Dimanche après Pâques au Dimanche dans l'Octave de l'Ascension.
11e — Pentecôte, T. S. Trinité, T. S. Sacrement.
12e — Du 2e au 6e Dimanche après la Pentecôte.
13e — Du 7e au 11e.

B. Propre des Saints

1er Fascicule. Novembre à Janvier.
2e — Février.
3e — Mars à Mai.
4e — Juin, Sacré Cœur, Précieux Sang.
5e — Du 2 Juillet au 15 Août.
6e — Du 16 Août à fin Septembre.

C. Commun des Saints (*en préparation*).

D. Principaux ordinaires de la Messe

1er Fascicule Asperges me, Vidi aquam, ordinaire du Temps Pascal, les deux ordinaires des Fêtes solennelles, 1er ordinaire des Fêtes doubles.
2e Fascicule. 2e, 3e 4e et 5e Ordinaire des Fêtes doubles, ordinaire des Fêtes de la Sainte Vierge.
3e — Ordinaire des Dimanches dans l'année, des Octaves, des Dimanches de l'Avent et du Carême, des Féries de l'Avent et du Carême. Credo I. II. III.
4e — Credo IV et les Trois Messes de Dumont, conformes aux éditions authentiques.
5e — Messe des Morts, Messe de Mariage.

2e Partie. — **ANTIPHONAIRE.**

1er Fascicule. Tons communs des Vêpres, Deus in adjutorium, les huit Tons des Psaumes, Versicules et Benedicamus.
2e — Vêpres du Dimanche, avec les Psaumes entièrement notés, Suffrages & Antiennes finales à la Sainte Vierge.
3e — Vêpres des Dimanches de l'Avent, Grandes Antiennes O, 1res Vêpres de Noël.
4e — Des Laudes de Noël à l'Octave de la St-Jean.
5e — De l'Épiphanie à Pâques.
6e — De Pâques au Dimanche dans l'Octave de l'Ascension.
7e — De la Pentecôte au T. S. Sacrement.

TABLE DES SOMMAIRES

JANVIER 1920. — XXI[e] ANNÉE



Giraudon, photographe.



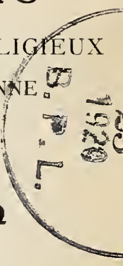
LA TRIBVNE

DE

SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE ET D'ART RELIGIEUX

LITURGIE — ARCHÉOLOGIE CHRÉTIENNE



PUBLIÉE SOUS LES AUSPICES DE LA

Schola Cantorum



SOMMAIRE



Le N°: 1 fr. 75

AU BUREAU D'ÉDITION DE LA *SCHOLA CANTORUM*
269, Rue Saint-Jacques, 269
PARIS (V[e])

2[e] N° Abon[t] 1919-1920

La présente Revue parut pour la première fois en janvier 1895, avec le titre et les collaborateurs suivants :

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

FONDÉE POUR ENCOURAGER

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne
La remise en honneur de la musique palestrinienne
La création d'une musique religieuse moderne
L'amélioration du répertoire des organistes

COMITÉ DE LA SOCIÉTÉ
M. ALEXANDRE GUILMANT
Président

M. le Prince DE POLIGNAC — M. BOURGAULT-DUCOUDRAY
M. VINCENT D'INDY
MM. G. DE BOISJOSLIN et CH. BORDES
Secrétaires

COLLABORATEURS DU JOURNAL

RR. PP. Dom POTHIER — Dom MOCQUEREAU — Dom BOURGAUD — R. P. LHOUMEAU — M. l'abbé CARTAUD — M. l'abbé VELLUZ — M. l'abbé PERRUCHOT — MM. C. BELLAIGUE — C. BENOIT — BOURGAULT-DUCOUDRAY — G. DE BOISJOLIN — CH. BORDES. — MICHEL BRENET J. COMBARIEU — P. CRESSANT — A. ERNST — H. EXPERT — A. GUILMANT — A. HALLAYS — V. D'INDY — A. JULLIEN — P. LALO — F. PEDRELL — A. PIRRO — G. SERVIÈRES — DE SAINT-AUBAN — J. TIERSOT — Dr WAGNER — A. WOTQUENNE.

Parmi les autres collaborateurs plus récents, citons encore :

S. G. Mgr FOUCAULT — R. P. Dom L. DAVID — R. P. J. BORREMANS — M. l'abbé P. BAYART — MM. Ant. AUDA — Eug. BORREL — A. GASTOUÉ — F. DE LA TOMBELLE — J. PEYROT — H. QUITTARD — F. RAUGEL — A. SÉRIEYX — J. DE VALOIS.

“ **La Tribune de Saint-Gervais** ” paraît mensuellement ; Revue *musicologique* et d'*Art chrétien*, elle s'adonne spécialement au *Chant grégorien* et *Populaire*, à la musique *polyphonique* et *d'orgue*; elle contient, de plus, de nombreuses études sur des sujets variés de *liturgie*, d'*archéologie chrétienne*, d'*art religieux*.

Les abonnements partent du mois de Décembre

Prix d'un fascicule : **1** fr. **75**

Chacun des tomes parus formant une année est mis en vente au prix de **16** francs (la première année exceptée)

	France, Belgique et Colonies	*Union Postale et Étranger*
Abonnement ordinaire	**18** »	**19** »
Abonnement réduit réservé à MM. les Ecclésiastiques, les Communautés, les Professeurs et les Élèves de l'École	**17** »	**18** »

Pour donner satisfaction à notre clientèle, nous ferons *un abonnement global*, comprenant la “ **Tribune musicale** ”, la “ **Tribune de St-Gervais** ” et les “ **Tablettes de la Schola** ” :

	France, Belgique et Colonies	*Union Postale et Étranger*
Abonnement	**37** »	**39** »
Abonnement réduit réservé à MM. les Ecclésiastiques, les Communautés, les Professeurs et les Élèves de l'École	**35** »	**37** »



BREF DE S. S. PIE X

à Charles BORDES

FONDATEUR DE LA *Schola Cantorum* ET DE LA *Tribune de Saint-Gervais*

PIUS PP. X

Dilecte Fili, salutem et Apostolicam Benedictionem. — Pergratum Nobis, ut intelligi potest, faciunt, quicumque illud propositum, quod mature inivimus, cantus liturgici ad veterem normam revocandi, labore sollertiaque sua faciunt expeditius. In hoc numero novimus peculiarem deberi locum tibi, qui vel ante, quam de Musica sacra praescriptum a Nobis esset, SCHOLAM CANTORUM istic ad vota Nostra institueris, et legitimam cantus Gregoriani disciplinam propagare non cesses. Quare habe tibi, quam mereris, a Nobis laudem, grataeque significationem voluntatis, simulque scito, Nos ab ingenio diligentiaque tua uberiores quoque exspectare, Deo adiuvante, fructus. Interea coelestium auspicem munerum, ac benevolentiae Nostrae testem tibi, dilecte Fili, Apostolicam benedictionem amantissime in Domino impertimus.

Datum Romae apud S. Petrum die 11 Iulii an. MDCCCCIV, Pontificatus Nostri anno primo.

PIUS PP. X.

PIE X, Pape.

Cher Fils, salut et bénédiction Apostolique. — Il Nous est fort agréable, comme on peut le penser, que le travail et les soins éclairés de diverses personnes avancent la réussite du projet, que Nous avons mûrement réfléchi, de rappeler le chant liturgique à son ancienne forme. Au nombre de ceux-là, il convient de vous donner une place particulière, à vous qui, dès avant que Nous ayons prescrit quelque chose sur la Musique sacrée, aviez déjà fondé la *Schola Cantorum*, conformément à Nos désirs, et qui ne cessez de propager partout la légitime discipline du chant grégorien. Recevez-en de Nous la louange que vous méritez, et la marque de Notre volonté reconnaissante, et sachez en même temps que Nous attendons encore de votre zèle ingénieux, avec l'aide de Dieu, les fruits les plus féconds. Nous vous accordons donc dans le Seigneur, de la façon la plus affectueuse, la bénédiction Apostolique, comme gage des faveurs célestes et témoignage de Notre bienveillance envers vous, Cher Fils.

Donné à Rome près Saint-Pierre, le 11 juillet 1904, la première année de notre Pontificat.

PIE X, PAPE.



LE BUREAU D'ÉDITION

De la *Schola Cantorum*, à Paris

Tel est le titre que Ch. Bordes, l'illustre apôtre de la restauration de la musique d'église en France, donna, en 1896, à l'une de ses fondations.

De concert avec Alex. Guilmant, le grand organiste, et le maître compositeur V. d'Indy, qui a continué d'en assumer la direction, Ch. Bordes avait donné à son *Bureau d'Édition* la devise même, les " Quatre Articles " qui furent la charte de fondation de la *Schola* :

1° L'étude et la propagande du *Chant grégorien*, restitué par Dom Pothier ;

2° La remise en honneur du répertoire « A cappella » ;

3° La création d'une *musique religieuse vocale moderne*, respectueuse des prescriptions et des formes de la liturgie ;

4° L'amélioration du *répertoire des organistes*, dans la même orientation.

La Schola Cantorum a pris ainsi l'initiative du mouvement de la réforme de la musique religieuse en France ; elle a été comme la « maison mère » des missionnaires de cette réforme, et des organisations qui tendent au même but.

Le Bureau d'Édition tient à rester fidèle à cet idéal : il a puissamment aidé les différentes fondations qui se sont occupées de la diffusion de la bonne musique d'Église ; on peut dire qu'il n'a pas failli à son but.

Tant par ses *rééditions des maîtres anciens*, que par les *publications des compositeurs modernes*, il s'est toujours efforcé de rester dans la ligne de la musique religieuse vraiment *classique*, en se montrant en même temps le partisan résolu d'un art « vraiment moderne », héritier des justes traditions, mais jamais « moderniste ».

Les collections d'œuvres de Palestrina, Josquin des Prés, Orlande de Lassus, Victoria, parmi les anciens ; celles de Bordes, Guilmant, d'Indy, chanoine Perruchot, chanoine C. Boyer, F. de La Tombelle, etc., parmi les modernes, tant dans la forme du motet que dans le cantique en langue vulgaire ou les pièces d'orgue ; les publications pratiques de chant ou d'accompagnement grégoriens, de A. Gastoué, abbé Jacquemin, etc., sont un sûr garant de ce que vaut le Bureau d'Édition de la Schola, qui continue, plus que jamais, de par sa fondation et ses origines, à se consacrer exclusivement aux plus beaux modèles de la musique religieuse.

XXIe ANNÉE | No 2 | JANVIER 1920

LA TRIBVNE DE St-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE & D'ART RELIGIEUX

PUBLIÉE SOUS LES AUSPICES DE LA

Schola Cantorum

Chant grégorien et populaire. — Polyphonie et Orgue. — Liturgie et Archéologie chrétienne.

ABONNEMENT	BUREAUX	ABONNEMENT
France et Colonies, Belgique. 18 fr. Union Postale (autres pays). 20 fr.	Au BUREAU d'ÉDITION de la Schola 269, Rue Saint-Jacques PARIS	Pour MM. les Ecclésiastiques, pour les Communautés, les Professeurs et Élèves de l'École. 17 fr. (France et Colonies, Belgique).

Le numéro : **1 fr. 75.** — Les abonnements partent du mois de décembre de chaque année.

SOMMAIRE

Les instruments de musique
DANS L'ANCIEN TESTAMENT

Sujet, s'il en fut, combien de fois traité ! mais sujet, aussi, qui a été la pierre d'achoppement de nombreux exégètes ou hébraïsants qui n'étaient pas musiciens, ou de musicologues dont les connaissances en orientalisme étaient par trop superficielles. Il me souvient d'un article autrefois publié, dans lequel l'auteur, protestant, admettait sérieusement que le hautbois, le psaltérion, la harpe, les orgues, la musette, formaient la base de la symphonie sacrée du temple de Jérusalem, pour l'unique raison, disait-il, que ces instruments étaient mentionnés dans le psaume CL : oui, dans le psaume CL selon la paraphrase française

de Th. de Bèze, ce qui, on en conviendra, est mince comme autorité.

Du côté des commentateurs catholiques, d'autres confusions se sont produites parce que, à côté des anciens instruments que connaissaient encore les premiers Pères, d'autres ont grandi, dont le nom était souvent emprunté à l'usage préexistant, et changea de désignation au cours des âges. Ne croyons pas que les exégètes juifs soient plus qualifiés : un grand rabbin a publié, il y a quelques années à peine, dans une collection où figurent de remarquables études sur les musiques de l'Orient, une dissertation où *kinnor* est traduit tantôt par harpe, tantôt par luth, tantôt par guitare ; *nebel* est soumis au même traitement !

Or, avec les progrès modernes en fait de musique antique, et en égyptologie, et en assyriologie, et dans l'histoire de la civilisation orientale, la plupart des termes désignant, dans la Bible, des instruments de musique, deviennent d'explication plus aisée qu'il ne semblerait. Encore convient-il de ne pas mêler ensemble les références diverses, et d'attribuer à une même civilisation les mentions d'instruments qui figurent dans la Genèse, par exemple, avec ceux des livres de Daniel, d'une époque et d'une origine toutes différentes.

INSTRUMENTS A CORDES

Deux instruments à cordes dominent toute description musicale biblique : le premier en date, l'instrument par excellence des peuples syriens, c'est le *kinnor*, [1] et, à partir de l'époque des Rois, le *nebel*, qui, dès lors, lui est à peu près constamment associé.

Qu'il s'agisse de musique profane ou de musique religieuse, de fêtes ou de deuils, partout figurent ces instruments.

Or, les Septante, auxquels on reconnaîtra sans doute quelque valeur, puisque ces savants juifs traduisaient la Bible en grec à l'époque de Ptolémée Philadelphe, et les auteurs, plus tardifs, des Vulgates chrétiennes latines, qui vivaient encore dans l'ambiance antique, rendent régulièrement *kinnor* par *cithara*, et *nebel* par *nablas* ou *psalterion*. Déjà, avant eux, l'auteur du livre de Daniel nommait le *kinnor* en araméen *katros*, ce qui est l'équivalent de l'arabe *kouïtra*, c'est-à-dire *cithare*. Quant au *nable*, les musicographes antiques le traitent comme une variété de *psaltérion*, ou considèrent celui-ci comme du même genre que celui-là.

Donc le *kinnor* est une « cithare », le *nebel* est un « nable » ou « psaltérion. » Quels étaient la forme et le fonctionnement de ces deux instruments ?

Le kinnor, ai-je dit, était l'instrument par excellence des peuples syriens ; il est seul mentionné dans la Genèse. On le trouve dans tous les documents, et sur les monuments de ces peuples. L'Égypte ne le connut qu'à l'époque du Nouvel Empire, apporté, semble-t-il, par des

1. A l'époque des Macchabées, c'est encore l'instrument symbolique qui décore le revers des monnaies antiochiennes.

captifs juifs ; la Grèce l'emprunta aux Asiatiques, à la place de sa lyre, par trop rudimentaire et incommode, sous le nom de *kithara*, dont nous avons fait « cithare ».

Le kinnor, ou la cithare, est représenté sur une foule de monuments grecs et orientaux : c'est un instrument du genre lyre [1], mais dont le corps sonore, la base, occupe entre le tiers et la moitié de la hauteur totale de l'instrument ; fréquemment, au moins dans la cithare syrienne, l'un des montants est plus élevé que l'autre, pour que la traverse, oblique, permette d'avoir de ce côté les cordes les plus longues. Ce montant, et quelquefois les deux, peuvent être ornés d'une volute plus ou moins élégante, à la hauteur de la traverse, ou pour la soutenir.

Les cordes du kinnor sont peu nombreuses : quatre ou cinq ; parfois, l'Ancien Testament mentionne des kinnor à huit cordes. Seul un *balag*, instrument de très grande taille, d'origine sumérienne, a jusqu'à onze cordes, sur un monument conservé au Louvre.

Les cordes sont représentées attachées de diverses manières au bas de l'instrument ; les représentations les plus nettes indiquent un cordier qui les réunit toutes et les dirige en éventail vers la traverse. D'autres fois, elles sont figurées parallèlement, et on les voit retenues simplement au bas du corps sonore. Il est impossible, à l'examen des monuments, de se faire une idée de la façon dont les cordes étaient tendues sur la traverse, pour pouvoir les maintenir après accord. Et comment étaient-elles accordées ?

Sauf de grands instruments assez lourds, comme le balag sumérien et les plus perfectionnées des cithares grecques, que l'exécutant tenait droits, le grand montant appuyé sur le côté gauche de la poitrine, le kinnor est habituellement tenu incliné, retenu par une courroie, et ne semble pas gêner par son poids l'exécutant.

Celui-ci joue de la main gauche, et, de la main droite, frotte la base des cordes avec un plectre [2]. Je me garderai bien ici d'émettre une opinion sur l'attaque des cordes et le moyen de les faire parler, car le cithariste pouvait, de la main gauche seule, faire vibrer les cordes, et il semble que, parfois, il soit ainsi représenté. Ou, d'autres fois, il les gratte avec le plectre, et les doigts de la main gauche semblent appuyés contre les cordes, dont seules sonnent celles d'où le doigt se détache. Peut-être, probablement même, les deux modes d'action étaient-ils en usage.

Tel était le kinnor, dont David jouait pour calmer les fureurs hypocondriaques de Saül, ou pour accompagner le transfert de l'Arche sainte. Ce n'est donc pas avec une harpe qu'il convient de le représenter dans ces scènes fameuses.

1. Aussi, la Vulgate emploie-t-elle aussi, par occasion, la traduction *lyra*.
2. Gevaërt avait imaginé que les joueurs de cithare pouvaient ainsi produire deux parties à la fois sur un même instrument ; il suffit d'observer les instrumentistes orientaux qui emploient encore le même procédé, pour voir que c'est là manifestement impossible.

*
* *

Le nebel, au contraire, appartient au type harpe. Mais une harpe disposée en sens tout opposé à celui de l'instrument égyptien ou de notre harpe occidentale. Bien connu, en effet, par les mentions ou les descriptions succinctes qu'en donnent divers auteurs antiques, et que résume en dernier lieu saint Isidore de Séville au VIIe siècle, le nable ou psaltérion est de plus représenté sur bon nombre de bas-reliefs assyriens, perses, etc.

Loin de se poser à terre comme la harpe, le nable est portatif. Sa forme générale est celle d'un triangle ouvert, d'assez grande taille, dont le corps sonore est non point en bas, comme dans le kinnor ou la cithare, mais dirigé en haut, dans la branche supérieure du triangle. Les cordes, qui y sont attachées, sont tendues sur la traverse du bas, où des chevilles ou boutons les maintiennent. On peut voir au musée du Louvre un véritable nebel égyptien, de l'époque saïte, à vingt-deux cordes. Sur les monuments assyriens, il n'y en a jamais un si grand nombre ; on ne peut guère en compter que dix à douze. C'est là le *psalterium decachordum* qui a donné son nom au Psautier, et dont la première mention, dans les livres de l'Ancien Testament, figure lors de l'onction de Saül par Samuel.

Dans les prescriptions de David pour le service du temple, le nebel est presque toujours nommé avant le kinnor, et sans doute, c'est la raison pour laquelle l'antique tradition représente le roi-poète avec une harpe, — traduction occidentale moyenâgeuse de « nebel » — en tête du Psautier, ou dirigeant les chantres du Temple.

*
* *

Quelques variétés d'instruments à cordes peuvent avoir figuré dans les concerts sacrés ou profanes de l'ancienne Loi. La collection des Psaumes semble y faire allusion en certains titres ; mais ces mentions, rares, semblent viser seulement quelques instruments de virtuose, qui ne seraient, d'ailleurs, que des variétés de la cithare ou du psaltérion.

Quant à d'autres instruments ou d'autres formes d'instruments à cordes, dont se seraient servis les Israélites, rien ne transparaît dans l'Ancien Testament. A la vérité, le vocabulaire hébraïque possède bien le mot *neghinoth*, mais c'est un terme générique s'appliquant à l'ensemble des instruments à cordes. Si toutefois ce terme en envisage d'autres que le kinnor et le nebel, on peut conjecturer avec quelque chance de succès qu'il s'agit d'instruments que nous voyons figurer sur divers monuments orientaux.

Ainsi, sur les frises assyriennes ou perses, les joueurs de nebel et de kinnor sont fréquemment accompagnés d'autres instrumentistes, usant précisément de cette forme de psaltérion qui seule a conservé ce nom à travers les âges : une table portative, sur laquelle les cordes sont tendues, et que l'exécutant semble frapper à coups de baguettes

ou petits bâtons. Déjà, le dialecte araméen du livre de Daniel en fait mention sous la forme *psanterin*, mais, ne l'oublions pas, dans la description de concerts babyloniens. Si cet instrument s'introduisit plus tard chez les Juifs et dans le reste de l'Orient, rien n'indique qu'il ait été en usage parmi eux aux époques plus anciennes.

J'en dirai autant de la *pandoura* d'Asie-Mineure, prototype de la guitare. Elle apparaît dans cette région et dans les colonies grecques, ainsi que sous le Nouvel Empire égyptien, mais à une époque où l'ancien royaume d'Israël était détruit.

Il y a eu aussi, dans ces mêmes temps plus rapprochés de nous, une variété de nable que les Grecs ont surnommé *trigonos*, parce que le triangle y était nettement déterminé, complètement fermé par un montant antérieur, ayant la même disposition et le même rôle que la colonne de nos harpes occidentales.

En résumé, la plus antique époque décrite dans la Bible connaît un seul instrument à cordes, le *kinnor* ou cithare. A l'époque des rois, le *nebel*, nable ou variété du psaltérion, importé peut-être d'Assyrie, prend la première place, et s'y unit au kinnor. Ce sont les deux instruments que connurent les lévites du premier Temple.

On peut seulement conjecturer qu'après le retour de la captivité, les Juifs ont pu emprunter à leurs voisins le psaltérion en table, à cordes frappées, et la *pandoura*. Mais rien n'indique que ces importations tardives aient été mises aussitôt au service du Temple : je croirais plutôt le contraire, à voir le soin que Néhémie et Esdras apportent à rétablir le plus exactement possible l' « ordo » traditionnel, en n'employant que les « instruments de David », trompettes, crotales, nables et cithares. Pour établir le moment tardif où des instruments nouveaux ou étrangers s'y adjoignirent, il faudrait démêler les renseignements, assez confus, que nous fournissent sur ce point les Talmuds : c'est là un travail minutieux et de longue haleine.

(*A suivre.*)

A. Gastoué.

Renvois à la planche d'illustrations.

Types de *kinnor*. — 1. *Balag* chaldéen. — 2. 3. 4. Kinnor d'après divers monuments ninivites et assyriens. — 5. 6. Kinnor syrien d'après des monuments égyptiens.

Types de *nable* et de *psaltérion*. — 1. Nable d'après de nombreux monuments assyriens, perses, etc. — 1 *bis*, autre forme de la traverse. — 2. Nable égyptien du musée du Louvre (la traverse a environ 56 centimètres de long). — 3. 4. Nables syriens d'après des vases grecs, le second ayant un montant orné. — 5. Nable trigone, d'après une statuette grecque. — 6 et 7. Deux autres formes de psaltérions sur les bas-reliefs de Mésopotamie ; autre mode d'attache inférieure des cordes.





NOUVELLES ET COMPTES RENDUS

Paris. — Nous avons le plaisir d'apprendre que notre sympathique collaborateur et ami M. E. Borrel vient d'être choisi comme maître de chapelle de Saint-François-Xavier, où il continuera les traditions grégoriennes, palestriniennes et de bon art moderne instaurées par le cher chanoine Perruchot et notre regretté Drees. Il a choisi comme son second et comme organiste de chœur, M. A. de Vallombrosa. Nous rappelons que M. Borrel fut l'un des promoteurs du Congrès de Paris de 1911, et que M. de Vallombrosa en était secrétaire. Ce sont là présages heureux, qui laissent espérer de beaux succès pour la célèbre chapelle.

A l'église Saint-Germain-des-Prés, tous les dimanches, à 11 h. 1/2, M. l'Abbé Thibeaud convoque les intéressés à une *Messe pour les artistes* (l'antique abbatiale est en effet la paroisse de l'École des Beaux-Arts). Y sont invités les membres (hommes et femmes) des différentes associations, les élèves des écoles d'art et tous les artistes à titre individuel. Pendant la messe, chants et musique (plain-chant grégorien ; musique vraiment religieuse). Après l'évangile, courte conférence de 15 minutes. Exposé de la religion catholique fait avec la pensée de répondre aux préoccupations des artistes qui veulent trouver, dans une connaissance plus approfondie de leur religion, une source de vie plus chrétienne et en même temps une inspiration pour leur art.

Excellente et noble idée, qui pourrait être tentée en quelques grandes villes par des prêtres amis de l'art et des artistes.

Nancy. — C'est un des plus anciens élèves de la *Schola*, notre ami M. Raffat de Bailhac, qui a été nommé au poste vacant d'organiste et maître de chapelle à la cathédrale, où il se propose de reprendre et continuer les efforts réalisés déjà de longue date à Saint-Joseph et à Saint-Léon-IX par J. Parisot, Albrecht, etc.

Caen. — La belle église romane de Saint-Étienne, « l'abbaye aux dames », a entendu à nouveau, le 7 décembre, les échos de la réunion solennelle de l'*École d'Orgue et de Musique religieuse* du diocèse de Bayeux, une fondation de guerre. Les élèves des classes de grégorien et d'ensemble polyphonique se sont fait entendre, alternant avec les lauréats des concours d'orgue des années 1917-1918-1919. Voici le beau programe exécuté à cette occasion :

Prélude en *mi* mineur, exécuté par Mlle Guibé (3e prix) : J.-S. Bach ; *Invocation vespérale* : T.-L. da Victoria. — 1re partie, *Kyrie eleison* : sainte Hildegarde, — *Requiem* : T.-L. da Victoria ; *Prélude* en *fa* mineur, exécuté par Mlle Le François (2e prix) : J.-S. Bach ; *Pseaume vingt-quatriesme* (*Ad te Domine, levavi*), mélodie du XVIe siècle, harmonisée par F.-A. Gevaërt ; *IIe Sonate*, exécutée par Mlle Guibé : F. Mendelssohn ; *Louez le Dieu puissant*, choral (version française par A. Mahot) : J.-S. Bach ; *Choral* en *si* mineur, exécuté par Mlle Lair (1er prix) : César Franck. — 2e partie, *Alleluia, Post partum*, 4e mode, chant grégorien, antérieur au XIe siècle ; *Benedictus* et *Hosanna*, messe *Iste confessor* : G.-P. da Palestrina ; *Fantaisie et fugue* en *la* mineur, exécutée par Mme Lambert-Bigot (1er prix) : J.-S. Bach ; *Noël du XVIIIe siècle*, harmonisé par F.-A. Gevaërt ; *Marche nuptiale* exécutée par M. J. Frilley (2e prix) : C.-M. Widor ; *Finale de l'oratorio de Noël* (psaume XCV) : Camille Saint-Saëns ; Fugue exécutée par Mlle Le François : Camille Saint-Saëns ; *Carillon*, exécuté par M. J. Friley : Louis Vierne. — Pendant le salut : *Sanctus*, de la messe *Iste confessor* : G.-P. da Palestrina ; *Ave Mater*, 6e mode, séquence grégorienne (*Cantus Mariales*) : Dom Pothier ; *Inter vestibulum* : J.-A. Perti ; *Tu es Petrus*, 7e mode ; *Oremus pro Antistite*, 8e mode, ton solennel des leçons ; *Tantum ergo sacramentum*, 1er mode, chant grégorien ; *Cantate Domine*, psaume CXLIX, pour orgue, tutti de voix d'hommes et chœur : chanoine Belliard. — Sortie, *Prélude*, exécutée par Mlle Le François : Camille Saint-Saëns.

Cette belle réunion, qui eut lieu sous la présidence de S. G. Mgr l'Évêque de Bayeux, fait le plus grand honneur à l'École de Caen et à son zélé et distingué promoteur, M. l'abbé J. Prieur.

Bordeaux. — Nous avons eu le regret d'apprendre la mort de M. l'abbé Ed. Dupont, fondateur et directeur de la *Schola Cantorum* de Saint-Bruno. Depuis treize ans, ce prêtre artiste et actif avait réussi à former un groupement de musique d'église et religieuse dont nous avons bien souvent parlé dans nos comptes rendus, en louant l'excellence des programmes réalisés par M. l'abbé Ed. Dupont, tant à l'église qu'au concert. C'est une perte pour l'art sacré et pour la musique en pays bordelais. Une excellente notice biographique et artistique sur le regretté chef de chœur a été publiée à la demande de ses amis.





CHRONIQUE RÉTROSPECTIVE

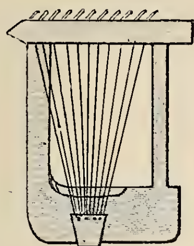
De Rouen à Lourdes et à Tourcoing. — La future « Association générale de musique d'église ».

Au Congrès régional de Chant liturgique et de Musique d'église qui eut lieu à Paris, du 12 au 15 juin 1911, M. l'abbé Villetard, le savant historien et éditeur de *l'Office de Pierre de Corbeil*, avait demandé l'institution de congrès réguliers diocésains qui seraient préparés par des congrès cantonaux et d'arrondissement, eux-mêmes préparés par des journées liturgiques interparoissiales ; de tous les vœux formulés à ce congrès, celui qui fut alors présenté M. Villetard est celui qui est le plus rapidement devenu une réalité. Les journées liturgiques se multiplient par toute la France : manifestations grandioses et « cycliques » à Rouen (21-25 mars 1919), à Lourdes (26-28 août), Tourcoing (21-28 septembre), ou « stations » plus modestes, mais non moins fécondes en heureux résultats, comme à Brest (28-29 juin), à Seignelay (Yonne) le marquisat de Colbert (31 août), à Notre-Dame de Buglose, lieu de pèlerinage des Landes (12 septembre), sans parler de mainte journée sacerdotale ou d'enfants de chœur ; partout l'apostolat liturgique se développe dans l'union et le travail.

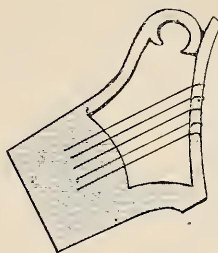
Après les magnifiques résultats obtenus à Lourdes, où plus de trois mille fidèles amis du Chant grégorien suivirent les leçons pratiques qui y furent données et participèrent aux chants des offices ; à Tourcoing, où un congrès général, on serait tenté de dire un synode, fut le couronnement et la consécration solennelle de tous les efforts tentés en France depuis vingt-cinq ans, on peut affirmer que la cause grégorienne triomphe définitivement, en même temps que se manifeste de plus en plus, et un peu partout, un retour à une vie musicale liturgique plus intense et plus générale.

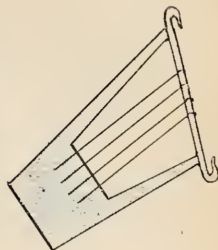
Si nous parlons plus longuement des journées de Tourcoing, c'est parce qu'elles ont semblé compléter les assemblées de Rouen et de Lourdes, réunissant en même temps dans une parfaite entente, dans la région si longtemps occupée par l'ennemi, les organisateurs infatigables et les « compétences actives » qui avaient obtenu dans la grande cité normande et dans la petite ville initiatique de si brillants résultats. Nul n'oubliera l'effort de MM. les Chanoines Lesergent, Jouen, Lesourd, Bourdon, de Rouen, et A. Marty, le zélé fondateur des « Amis du Grégorien ».

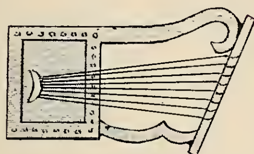
Le pays de grandes filatures et des immenses usines ne pouvait offrir à l'admiration des congressistes la couronne incomparable des merveil-

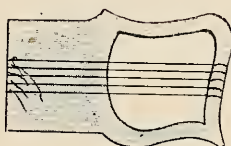

1


2

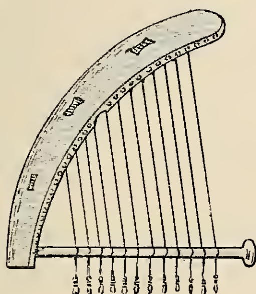

2 bis


3

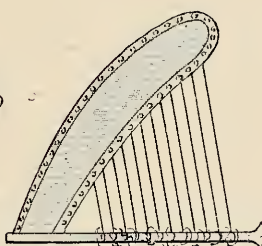

4

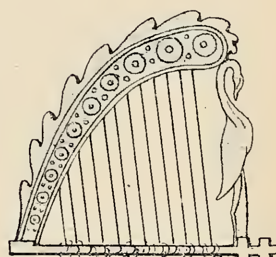

5

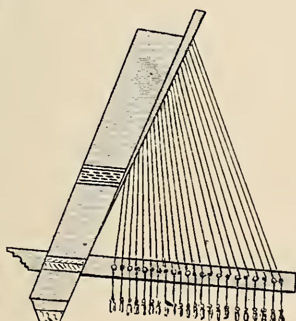
TYPES
DE
KINNOR

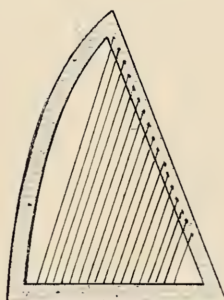

1


1 bis

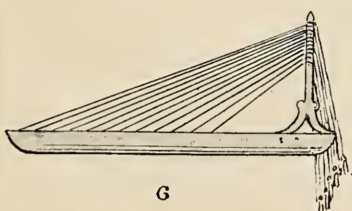

3

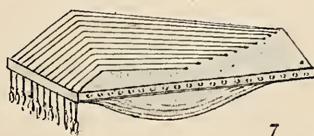

4


2


5


7 bis


6


7

NABLES
ET
PSALTERIONS

leuses églises de Rouen, de Paris ou de Strasbourg, ni les sites grandioses des montagnes pyrénéennes ; mais, à Tourcoing, une émotion d'un autre ordre faisait vibrer les cœurs : on était fier et heureux de rendre hommage aux vaillants qui avaient tant souffert sous le joug de l'étranger, et avaient osé en pleine guerre, en 1917, organiser de grandes journées liturgiques, et qui avaient voulu, avant même de ranimer la puissante activité de la vie industrielle dans les régions dévastées, et en dépit des difficultés et des préoccupations du moment, organiser, à la gloire de Dieu, une semaine inoubliable d'art et d'étude.

Et que dire de l'accueil fraternel et de l'hospitalité charmante qui furent réservés aux participants de ces belles journées ? Les congressistes en conserveront le plus agréable souvenir.

Un grand nombre d'archevêques et évêques, cardinaux et prélats de France et de l'étranger (Angleterre, Belgique, Hollande, Italie, Espagne), s'étaient fait représenter ou avaient envoyé leurs bienveillants encouragements à la suite de Sa Sainteté elle-même.

Les plus illustres parmi les moines d'Occident étaient venus pour officier, chanter ou donner des conférences et assister, une fois de plus, à la glorification de l'ordre de Saint-Benoît.

Remercions tout d'abord tous ceux auxquels est due la réussite de ce congrès, et spécialement : M. l'abbé Paul Bayart et M. Charles Wattinne, maître de chapelle de Saint-Christophe, envers qui toute l'assemblée et chacun de ses membres ont contracté une dette collective et personnelle de sincère gratitude. Le premier conduisit toutes les séances de travail, et le second tous les programmes de musique polyphonique et la séance d'oratorio qui clôtura le congrès.

M. l'abbé Charles Vandewalle, maître de chapelle au Petit Séminaire, qui s'était chargé de la direction du chant collectif des fidèles, chant grégorien et cantiques français, atteignit plus d'une fois la perfection ; certains *Alleluia*, certains offertoires, plusieurs parties de l'ordinaire de la Messe furent des modèles d'exécution au point de vue du rythme grégorien et de la belle sonorité.

Au grand orgue, grand et bel instrument, dépouillé par l'ennemi de ses tuyaux de façade, mais qui a conservé son ancien buffet, construit en 1750 par les facteurs J.-B. Tramat et Philippe-Joseph Carlier, de Saint-Amand, et les menuisiers lillois Labre père et fils, l'organiste actuel de Saint-Christophe, M. Edmond Dierickx, se révéla un excellent accompagnateur et exécutant remarquable.

Mais le congrès de Tourcoing ne fut pas seulement une fête du chant grégorien, de l'orgue et de la polyphonie ; il fut aussi et surtout une fête, une glorification de la liturgie, qui régna, souveraine, en cette semaine de rêves réalisés : ceux qui ont prié ou chanté à la messe pontificale du 27 septembre, célébrée par le R. P. Abbé Dom Neve, assisté de ses moines, et aux vêpres pontificales, présidées par le R. P. Dom Carlyle, n'oublieront jamais les impressions de cette grande journée.

Avec les éloquents sermons de S. E. le cardinal Dubois, de Dom Janssens, de S. G. Mgr Charost et de M. l'abbé Thellier de Poncheville

nous ne pourrons que mentionner les titres de quelques-uns des principaux rapports lus aux séances générales : R. P. Dom Mocquereau, *Le rythme libre avant le Chant grégorien* (présenté par M. le chanoine Norbert Rousseau) ; R. P. Dom David, *le Chant grégorien la meilleure et la plus belle prière populaire* ; chanoine Mathias, de Strasbourg, *la Musique liturgique dans le cadre de l'enseignement supérieur ;* Dom Kreps, *le Rôle unificateur de l'organiste liturgique* ; M. Gastoué, *l'École franco-belge* ; l'abbé Méfray, *la Formation des voix d'enfants ;* M. de La Tombelle, *le Répertoire moderne ;* M. F. Raugel, *le Cantique français ;* M. Le Guennant, *le Recrutement des chantres* ; M. Dierickx, *l'Accompagnement du chant grégorien*, etc.

La conférence de M. Gastoué fut très remarquée : il nous parla des innovations tentées par les compositeurs anglais de la fin du XIV[e] siècle, de la splendeur musicale des chapelles de Bruges et de Cambrai et du génie du maître qui a fondé définitivement le quatuor vocal : Guillaume du Fay. M. de La Tombelle, qui fut fêté comme organiste, compositeur, conférencier et chef d'orchestre, sut poser avec éloquence les principes de la belle musique, en commentant avec l'esprit le plus fin le *Motu proprio*, « bréviaire du bon goût ». M. J. Meunier fut applaudi avec son œuvre de la *Cantoria* dans plusieurs œuvres anciennes et modernes, de Palestrina à Franck.

On loua particulièrement, parmi les œuvres modernes entendues en ces offices, la noble inspiration et la solide facture de la *Missa dominicalis*, de M. Winnubst, organiste de la cathédrale d'Utrecht, messe à trois voix d'hommes, écrite sur le thème du Kyrie *Orbis factor*, et dont l'exécution fut superbement dirigée par M. Wattinne.

En dehors des séances du congrès, M. Marcel Dupré, l'incomparable virtuose de l'orgue, donna, en l'église Saint-Christophe, un récital composé d'œuvres de J.-S. Bach, César Franck, Louis Vierne, et de trois préludes et fugues de sa composition, pièces extrêmement intéressantes au point de vue du fond et de la forme. Nous regrettons que M. Marcel Dupré n'ait pas eu l'occasion, dans un office liturgique, de révéler son merveilleux talent d'improvisateur grégorien de haut style, que connaissent et apprécient à sa valeur les habitués de Notre-Dame de Paris.

Mais peut-être le plus important résultat de ces réunions diverses, de Rouen à Lourdes et à Tourcoing, fut d'avoir fait définitivement comprendre aux amis et aux praticiens de l'art sacré la nécessité de grouper en un vaste organisme les efforts divers, locaux ou régionaux, déjà tentés. Grâce à M. le chanoine Victori et à M. l'abbé P. Bayart, le projet, déjà tant de fois esquissé, fut vivement discuté, et le soin de mettre sur pied la première organisation de la future, et sans doute prochaine *Association générale pour la musique d'église*, fut confié à M. l'abbé P. Bayart, le distingué organisateur du dernier congrès.

FÉLIX RAUGEL.



Une poésie de Guillaume Crétin (vers 1500) sur la mort d'un chanteur de la chapelle royale.

(*Fin.*)

Lourdault eut nom par vng epitéthon
Qu'on luy donna d'une chanson chantée.
Touiours fut prest quand on disoit : Chanton !
Et n'eust-on sceu prendre en si meschant ton
Que ayr ne fendist de sa voix argentée.
Sa voix rendoit toute oreille enchantée,
Et de l'ouyr chascun avoit envye.
Hélas ! pourquoy n'est demeuré en vie,
Veu qu'il donnoit au Roy tant de liesse.
O dur regret, quel Chantre aboly esse !

La vision congneue et exposée,
Je voulu bien me tirer de la presse
Et, dès ce jour, sans nulle reposée,
Prins plume en main pour estre disposée
Mettre en escript ceste complainte expresse
Blasmant la mort dont tellement oppresse
Le corps deffunct qui n'avoit riens meffait.
J'aymasse mieulx qu'elle eust pris et deffaict
Le prestre Jehan, le turc ou le souldan,
Mais on dict vray, qui porte mal son dam.

Cruelle mort, annuyeuse et perverse,
Que te nuysoit ce bon corps sur la terre ?
Tu monstres bien aux humains estre adverse,
Quant le tien dart ainsi navre et traverse
Vng corps si ieune et aux cendres l'atterre,
Qu'as-tu gaigné le chasser de grant erre,
Veu qu'il estoit si bon et si honneste ?
Dueil me convye et regret m'admonneste
Te fort blasmer dont vng tel personnaige
Par ta vigueur desvye et pert son eage.

Dame Clotho, qui fillez et vuydez
Le fil de vie et le tenez en main,
Et vous, sa sœur, Lachesis, qui guydez
Tant iour que nuyt ce fil et desvuydez
En l'extendant de demain à demain,
Trop avez cueur et regard inhumain.
Que n'empeschiez la fureur d'Atropos
D'ainsi saisir tel homme sans propos ?
Veu qu'on vous tient sur les aultres fatalles
Estre vous deux déesses capitalles.

Dictes pourquoi et quelle raison a
D'avoir si tost mys en terre ce corps ;
Ce fut celuy dont la voix résonna
De telle sorte et si trèshault sonna
Que tuyau d'orgue onc ne fist telz accordz ;
Ce fut celuy dont les piteux recordz
Doibvent mouvoir organes, cueurs et yeulx ;
Ce fut celuy qu'on doibt iusques aux cieulx
Plaindre en doulx chantz et les voix accorder
Pour telle perte à tousiours recorder.

C'estoit le seur pillier et fondement
De chantrerie et musicque ioieuse ;
C'estoit celuy qui si profondément
La démenoit que de l'entendement
Faisoit jetter fantasie ennuyeuse.
Puissante voix, doulce et armonieuse
Avoir sur tous, sans les aultres blasmer.
C'estoit celui qu'on debuoit estimer
Le parangon pour vne contrebasse.
Hélas, fault-il que tel homme trespasse !

C'estoit celuy qui très bien devisoit
Et plaisamment, sans riens entretailler,
Joieux propos souvant au Roy disoit
Et de nully jamais ne mesdisoit,
Pour y vouloir le bruit d'aultre tailler.
Père Bachus, vous debviez batailler
Contre accident et la faulse Atropos :
Si quelque foiz il enfoncza trop potz,
C'estoit pour vous faire honneur et service.
On ne doibt pas pourtant y penser vice.

Tubalcayn, aussi Pitagoras,
Qui la musicque avez premiers trouvée,
Et toy, dieu Pan, qui l'art tant décoras
Que bruyt, renom et crédit encor as

D'avoir iadis la science esprouvée
Tesmoignez tous comme chose approuvée
Se tel Lourdault régna de votre temps.
Je dictz que non : n'en soiez mal contens,
Doncques fault il, combien que le corps meure,
Que los et nom immortel luy demeure.

Caliope, et vous, Muses, musez
Sur les regretz et plaingctz de votre filz.
Autour des eaues et fleuves amusez,
Dame Driade et toutes, l'âme usez
De sons piteux en dolentz pleurs confitz,
Je vous supply d'aussi bon cuœur que onc fiz,
Baignez vos yeulx en la sourse des larmes
Et regrettez les dommaigeux alarmes
Que fol et fier accident nous faict huy
Et extaignant vie et voix de cestuy.

Nymphes et dieux résidens ès haultz bois,
Et vous, Equo, qui au son respondez,
Faictes amastz de plainctes ceste foiz,
Cessez voz chantz et, par piteuse voix,
Jectez souspirs et regretz desbondez
En pleurs profondz et complainctz habondez,
Signes de ioie ores ne montrez pas,
Mais lamantez le doloreux trespas
De votre amy qui voix avoit sonnante
Comme bucyne ou cloche résonante.

Nostre bon père et maistre Prioris (1),
Prenez l'ardoyse et, de votre faczon,
Composez cy vng *Ne recorderis*,
Non chant qui nait ung seul record de ris,
Mais vng remors de lamentable son.
Josquin des Prez, ne faictes plus chanson,
Ains baptissez la piteuse complainte
De ceste mort en maintz lieux beaucop plainte.
Vous, Longueval et Mouton, pour parfaire,
Je vous requier vacquez en ceste affaire.

Chantres, plaignez ces deux corps décédez
Qui la science ont très bien embellie ;
Puisqu'en cest art après eulx succédez,
C'est bien raison que par plaintz procédez

1. Crétin a presque copié, en cet endroit, la fin de sa complainte sur le trépas de feu *Okergan*, trésorier de Saint-Martin de Tours, imprimée pages 38 et suivantes de ses Œuvres, édit. de Paris 1723, in-12. Voyez la page 51. (Note de l'Esprit des Journaux.)

Les regréter, si qu'on ne les oublye.
Leur trespas rend votre bende affoiblye,
L'ung, pour chanter, l'aultre, pour composer.
Plorez Fénin et, sans vous reposer,
Plorez Lourdault; brief, regretez ces deux
Et à tousiours faictes mémoire d'eulx.

Ces deux estoient propres en la chappelle,
Fort estimez et l'ont très bien servye,
Tant que la mort, qui tout trenche et chapelle,
A pris son pic, et accident sa pelle,
Pour leur tollir d'une sorte la vie.
Les anges ont, ce croy-je, pris envie
En leurs doulx chantz, faisans prière à Dieu
Mettre d'ung vol leurs espritz au lieu
Ou musicque a grave cérymonye,
Pour augmenter la céleste armonye.

Musiciens qui servez nostre maistre,
Prince et bon roy, 'il ne vous ennuyra
Si ie vous prie en habitz de dueil me estre,
Vrais et loiaux, pour plaindre en ce bas estre
Ces deux deffunctz ; et aussi vous plaira
Quelque mottet en lieu de *Libera*
Dire et chanter ; Prians Dieu qu'il leur face
Grâce et pardon, si qu'ilz le voient en face ;
Et je, lecteur, avant le jour passé
Iray disant: *Quiescant in pace.*

AMEN.





Quelques témoins du passé liturgique
DES ÉGLISES DE LILLE

La *Voix de l'Église*, à un rarissime numéro de laquelle nous empruntons le présent article, est, elle aussi, un témoin historique. — En pleine occupation allemande, un groupe de prêtres zélés la fonda, pour promouvoir le goût liturgique, la science du chant grégorien, l'art de la bonne musique sacrée. Pendant un an et demi, — jusqu'au moment où manquèrent à la fois le papier, devenu introuvable, et les caractères d'imprimerie, réquisitionnés, — la vaillante revue parut.

Il nous plaît de constater que l'un des ecclésiastiques zélateurs de ce beau mouvement est notre distingué collaborateur, M. l'abbé P. Bayart, inspecteur diocésain du chant pour le diocèse de Lille, de qui nous reproduisons l'article suivant, paru dans la *Voix de l'Église* en juillet 1916[1].

On nous a demandé : « Où puisez-vous ces textes que vous citez ? Peut-on contrôler les faits que vous alléguez ? » Nous répondons volontiers. Ces faits et ces textes, nous les trouvons, — et chacun peut les trouver, — dans les livres mêmes qui ont servi à nos aïeux, et que la Providence a laissé subsister jusqu'à nous, malgré tant de causes de ruine.

Si donc nous disons que nos pères, dans notre région, pratiquaient tel usage, chantaient telle prière, nous avons les preuves en mains. Il est bien entendu que notre revue n'a aucune prétention scientifique et qu'on nous dispense de citer à chaque instant nos sources. Cependant il est bon que nos lecteurs sachent parfois à quoi s'en tenir sur ce point. Ne confondons pas le zèle liturgique avec la passion archéologique ; mais rappelons-nous souvent que, si la liturgie actuelle est essentiellement vivante, elle nous rattache à un passé qui doit nous être cher.

Je me suis proposé de citer aujourd'hui quelques témoins de ce passé dans notre histoire locale. Il n'est pas question d'une liste complète de documents ; seulement quelques jalons : splendeur et décadence. Encore ce dernier terme appelle-t-il de fortes réserves, car il me semble que chez nous l'esprit liturgique s'est mieux maintenu, et plus longtemps, qu'en d'autres endroits.

Nos plus anciens livres nous font remonter au XIIIe siècle. Un ma-

1. La *Voix de l'Église*, revue pratique de liturgie et de chant grégorien, revue mensuelle, a repris sa publication, Lille, 33, rue Esquermoise.

nuscrit lillois nous fait connaître un excellent chanoine de la Collégiale de Saint-Pierre, qui mourut en 1286. Il avait nom Adam de la Bassée, et il fut célèbre en son temps. Notamment il composa vers la fin de sa vie un ouvrage, une sorte de poème mystique, entremêlé de chants. De l'examen des pièces musicales notées dans le manuscrit nous pouvons conclure que le chant grégorien était en honneur à Lille[1], — et à cette époque encore aussi pur que possible ; — que le chant de l'Église a donné naissance à l'art musical profane ; que les thèmes liturgiques furent longtemps l'unique sujet des artistes qui travaillaient à la conquête du contrepoint ; que déjà au XIII[e] siècle ces compositions à plusieurs voix commençaient à pénétrer dans nos églises aux jours de fête sous prétexte d'embellissement.

Ces conclusions et ces constatations se trouvent appuyées par l'examen de quelques livres liturgiques qui nous sont restés. Nous en avons peu : car on les a généralement sacrifiés, comme étant *de peu de valeur*, — c'est l'expression d'un inventaire officiel du XVI[e] siècle. Mais on nous a laissé par bonheur le très précieux livre qui se trouvait sur le pupitre au milieu du chœur de la Collégiale, quelques missels, entre autres celui de l'autel de Notre-Dame de la Treille, et le *Liber Ordinarius* qui est comme le Cérémonial lillois.

Que de scènes grandioses ces livres évoquent devant nos yeux ! Quelle splendeur dans le culte et quelle ardeur dans le chant ! Et ces processions, et ces vêpres pascales, et ces messes nombreuses et solennelles ! Nous décrirons plus tard à loisir toute cette vie liturgique dont le centre était l'autel. Pour cette fois, je me contenterai d'un simple rapprochement.

Je lis dans l'Ordo de cette année, au dimanche 23 juillet, une invitation à bénir solennellement les nouveaux fruits. Or un ancien missel de Lille, au jour de la Saint-Christophe, le 25 juillet, mentionne la *bénédiction des herbes et des fruits*. Et d'après le *Liber Ordinarius*, on bénissait aussi, le 6 août, les raisins. Nos lecteurs savent qu'on cultiva jadis la vigne jusque sous notre climat. Je ne puis donner ici les prières qui servaient pour ces bénédictions ; mais il est au moins intéressant de noter comment cette indication de l'Ordo diocésain perpétue une coutume liturgique locale [2].

Pour ce qui concerne le chant ecclésiastique, l'examen de ces livres cités confirme parfaitement les remarques de M. J. Delporte dans le premier numéro de la *Voix de l'Église*. Avec cette réserve toutefois — nous l'avons déjà dit — que chez nous les bons principes, et même les bonnes pratiques, eurent toujours de dignes défenseurs ; et voilà encore une excellente tradition.

Les livres du XIII[e] siècle sont, à Lille, d'une conformité remarquable avec les manuscrits antérieurs pour ce qui regarde la ligne mélodique et les principaux ornements du chant. Que l'on compare avec le livre

1. On y voit aussi que le latin était alors prononcé « à la romaine ».
2. Rapprocher de la bulle *Divino afflatu* la rubrique suivante du livre des Chantres de Lille au XIII[e] siècle : « Les psaumes de la férie se disent chaque jour, même aux fêtes. »

des Chantres de Saint-Pierre de Lille, d'un côté les textes de l'Édition Vaticane, et de l'autre les éditions de Reims-Cambrai, la conclusion ne sera pas douteuse : ceux qui se servent de l'Édition Vaticane chantent comme nos ancêtres lillois ; les autres ont rompu avec la vieille tradition, ou n'y sont revenus qu'imparfaitement.

Ces livres du XIIIe siècle ont été en usage à la Collégiale jusqu'au XVIe siècle. C'est à cette époque que nous notons un premier fléchissement de l'esprit liturgique. Il y a juste quatre cents ans, le cardinal d'Aragon passait en Flandre, et il s'étonnait fort que les prêtres de notre pays ne permissent pas à tous les fidèles, mais seulement au servant, de répondre aux prières de la messe. C'est donc qu'ailleurs et auparavant les fidèles s'unissaient tous au célébrant. Ici nous saisissons un signe de décadence : la juxtaposition remplace la participation.

Ce n'est pas à dire que toutes les traditions aient été abandonnées à la fois : un bon nombre persistèrent, en particulier grâce aux établissements religieux. Je feuilletais récemment un livre de chant qui servait aux récollets de Lille, à la veille même de la Révolution : j'eus le plaisir de constater que toutes les pièces tirées du Graduel ou de l'Antiphonaire romains ont une mélodie identique à celle que l'Édition Vaticane a restituée, au point que toutes les pénultièmes brèves ont conservé les groupes de notes que les manuscrits leur donnent. Il y avait donc à Lille au moins une église où les mélodies grégoriennes étaient respectées. Il est vrai que les franciscains ont eu ce mérite et cet honneur d'avoir gardé jusqu'au bout la fidélité la plus remarquable à la pure tradition du chant romain.

Je suis moins renseigné sur ce qui se passait dans les autres églises. Pourtant nos archives possèdent des documents qui révèlent en plein XVIIIe siècle une belle activité liturgique en la vieille église Saint-Étienne. A ce propos, je signale, en passant, dans un manuscrit provenant de cette église, toute une série de prières et de cérémonies à l'occasion du retour des otages et des prisonniers de guerre.

Selon toute vraisemblance, les plus mauvaises années furent celles qui suivirent la Révolution. On m'a apporté un jour un livre oublié longtemps dans un grenier, où il avait fait les délices de nombreuses souris. C'est une méthode de plain-chant, imprimée sous la première République ; et c'est ce plain-chant qu'enseignait à l'aide de cette méthode le clerc d'Ennevelin en 1850. Mais quel plain-chant ! Et quels principes ! On en jugera par le titre d'un paragraphe, parmi d'autres : — j'en passe, et des meilleurs — *Deux sortes d'airs de mouvements : les airs gais et les airs tendres*. Avec cela une dizaine de messes en prétendu plain-chant à plusieurs voix plus un Serpent. Et des vêpres dans le même style ! Comme on comprend que dans de telles conditions la liturgie ait perdu tout sens et tout attrait.

Malgré tout, l'auteur de cette malheureuse méthode n'était pas dépourvu de bonnes intentions. Il dit deux choses excellentes : la première : « qu'il ne faut pas prononcer le latin comme le français » ; la seconde : « que l'on doit se conformer aux anciennes règles romaines :

c'est le défaut de science des peuples qui a porté quelques ecclésiastiques dans un usage contraire. »

Notons, pour finir, un trait de nos dévotions locales. Sainte Marie-Madeleine, que nous fêtons le 22 juillet, était fort honorée chez nous : un faubourg et un quartier de la ville portent son nom. Or nos pères aimaient à considérer Marie-Madeleine non seulement comme pénitente, comme modèle d'amour, mais aussi comme modèle de foi. Adam de la Bassée, dans le poème dont je parlais au début de cet article, range sainte Marie-Madeleine parmi les apôtres, pour cette raison qu'elle a été, dit-il, *apostolorum apostola*, « l'apôtre des apôtres » : c'est elle, en effet, qui fut chargée de leur annoncer la Résurrection. Elle fut le premier témoin de la vie glorieuse de Notre-Seigneur. Nos vieux livres sont aussi des témoins : témoins de notre glorieux passé liturgique. Puissent nos lecteurs, à leur tour, être les témoins de l'inépuisable fécondité de l'antique prière de l'Église !

Abbé Paul Bayart.

GLANES. Chère Collègue ! — Connaissez-vous miss Leyton ? Il y a de grandes chances que non. Or, l'esprit ingénieux de nos alliés d'outre-Manche, en quête de concours inédits, a imaginé de décerner un prix à... la femme la plus laide de Londres : le prix a été remporté par miss Leyton, qui joint cette qualité à celle de professeur de musique. Son impression ? elle est « heureuse d'avoir conquis le prix et il lui est parfaitement égal qu'on lui dise qu'elle est laide, parce qu'on le lui a dit pendant toute sa vie ». Au moins notre collègue si peu favorisée des dons de la beauté physique a-t-elle ceux de l'esprit.





BIBLIOGRAPHIE

Paroissien grégorien ou *Livre de messe et d'office*, noté selon le chant grégorien de l'Édition Vaticane, avec les nocturnes des principales fêtes, les saluts du T. S. Sacrement, etc.; un volume in-12 de 1.500 pages sur papier spécial; Paris, Société d'éditions du chant grégorien: J. Gabalda, rue Bonaparte, 90; P. Lethielleux, rue Cassette, 10; Biais frères et Cie, rue Bonaparte, 74. Prix: broché, 10 fr.; franco, 11 fr.

Nous avons le plaisir d'annoncer l'apparition, tant désirée, tant réclamée, empêchée par cinq années de guerre, du *Paroissien grégorien* publié par nos firmes françaises de chant grégorien.

Ce Paroissien, *le plus pratique* des livres similaires jusqu'ici publiés, contient tout ce qui est nécessaire à l'office paroissial, et s'enrichit d'additions dont l'utilité sera vivement goûtée. Il comprend, en effet, non seulement la *grand'messe*, les *vêpres* et *complies* de tous les dimanches et principales fêtes de l'année, mais encore celles d'autres fêtes qui, bien que n'étant du rit double-majeur, sont célébrées en de nombreuses églises, comme Notre-Dame de Lourdes, la Compassion de la sainte Vierge, saint Martin. De plus, il est *le seul Paroissien* à donner les *matines* et *laudes* de NOEL; JEUDI, VENDREDI et SAMEDI SAINTS; PAQUES; PENTECOTE; SAINT SACREMENT; OFFICE DES MORTS (y compris le nouvel office du 2 novembre), les *laudes* d'autres fêtes, telles que celles du Sacré Cœur. Enfin, un appendice contient un bon nombre de chants divers pour les *saluts*, *processions*, la *confirmation*, prières diverses. Toutes les lectures des prophéties, épîtres et évangiles chantées à la messe y sont données avec le texte latin et la traduction française; les titres et rubriques sont également latin-français.

Le nouveau *Paroissien grégorien* aura, nous n'en doutons pas, le plus grand et le plus légitime succès.

Les orgues de l'Abbaye de Saint-Mihiel, *les anciennes orgues de la région meusienne*, par Félix RAUGEL, préface de Ch.-M. Widor, 1 beau vol. in-8° raisin avec 10 planches hors texte. Prix net : 10 francs: édition de *l'Écho musical*, 11, rue Montyon, Paris-9e.

Outre la contribution qu'il apporte à l'histoire de la facture instrumentale de notre pays, l'intérêt de ce remarquable ouvrage réside surtout dans la description des anciens instruments des XVIIe et XVIIIe siècles que possédaient les églises de la région meusienne, dont la plupart ont été dévastées et ruinées au cours de la guerre.

Le but de l'auteur a été moins d'établir un inventaire complet que

d'étudier et de décrire les instruments-types les plus précieux et les mieux conservés, particulièrement ceux qui sont aujourd'hui saccagés ou complètement détruits.

L'instrument-type autour duquel sont groupés tous les autres est l'orgue monumental de Saint-Mihiel. Son histoire et sa description remplissent la première partie du volume, dont la seconde moitié est consacrée aux orgues de diverses églises de la région meusienne.

L'ouvrage est illustré de 10 magnifiques planches hors texte représentant les plus beaux buffets dont il a été possible de se procurer les photographies. L'auteur et l'éditeur auraient voulu multiplier les gravures. A défaut du dessin ou des clichés des instruments disparus, on trouvera du moins les indications les plus utiles pour la restauration ou la reconstruction de ces instruments, le jour où il sera possible de l'entreprendre.

C'est là un bel et bon livre, qui fait le plus grand honneur à notre excellent collaborateur.

G. Monteverde : *Messa* à 4 v. *a cappella*, mise en partition pour la première fois par A. Tirabassi, avec préface de Ch. Van den Borren.

Cette œuvre, donnée d'après l'édition de Venise, 1641, dont un exemplaire est conservé à la Bibliothèque royale de Bruxelles, est une œuvre simple et plutôt facile, de style très classique, qui montre sous un jour auquel on n'est pas habitué à le voir, l'auteur de tant de pièces mouvementées. Écrite *a cappella*, elle offre cependant l' « ad libitum » d'un *basso continuo*, qui reproduit inlassablement la partie la plus grave du chant : M. Van den Borren estime que cette basse anormale, sans chiffrage, est une simple basse *seguente* ou « conductrice » destinée simplement à la direction.

Cette messe offre une autre particularité, infiniment curieuse pour l'histoire des formes musicales, d'offrir en supplément, comme pièces de rechange pour le *Credo*, un *Crucifixus*, en style de concert, pour 2 ténors, alto et basse, avec orgue, un *Et resurrexit*, à 2 soprani et 2 violons avec orgue, et un *Et iterum*, très mouvementé, à 3 voix, dont deux contralti, concerté avec quatre trombones, ou « viole da brazzo », et basse continue.

Abbé Darros : *Salut solennel*, 1re série de motets liturgiques à 3 et 4 v. égales : *O salutaris*, *Tota pulchra es*, *Tantum ergo*, et cantique final *La France vous implore ;* — *Salut solennel*, 2e série de motets liturgiques à 3 v. mixtes : *Adoro te*, *Sub tuum*, *Tantum ergo*, *Angelus*. Chaque série, 3 fr. 10. En vente au Magasin de la grotte, à Lourdes.

Les œuvres du distingué maître de chapelle et organiste de la basilique de Lourdes, préfacées par Widor, Louis Vierne et Gigout, sont de très intéressants motets de style religieux moderne : écrits avec une grande pureté, ces motets peuvent être chantés soit *a cappella*, soit avec accompagnement.

Guillot de Givry : **La Prononciation du latin dans les textes liturgiques**, in-12 de 32 pages. A. Bourlon, 81, boulevard Raspail, Paris.

Intéressante petite brochure, dont l'auteur est partisan de la prononciation romaine antique. Il s'élève avec juste raison contre les particularités défectueuses de quelques cas de la prononciation romaine actuelle, mais il a, aussi, le tort de généraliser et d'attaquer cette prononciation en bloc, alors que c'est celle qui se rattache du plus près à celle de l'antiquité. Quelques affirmations ou déductions philologiques sur *qui*, *quae*, *quod*, la prononciation et l'orthographe *Dominom*, sont également trop hâtives ou incomplètes.

Office des défunts *conforme aux mélodies grégoriennes de l'Édition Vaticane* (édition M. Bargilliat), in-8 de 90 pages. Quimper, Librairie catholique J. Salaun.

Le travail personnel de M. Bargilliat consiste à avoir indiqué, par des caractères de diverses formes, les syllabes sur lesquelles se font les inflexions de la psalmodie, et à avoir noté en entier les lectures des matines. Ces améliorations donnent une grande valeur pratique à cette édition. En supplément, M. Bargilliat a ajouté l'*O salutaris hostia sacra* et le *Languentibus* : il aurait pu avec avantage y indiquer par le quart de barre les coupes des vers, comme on l'a fait depuis déjà plusieurs années dans l'*Ordinaire des Saluts*.

Le Tombeau de Jules Ecorcheville, *suivi de lettres inédites*.

« Ce livre, réservé aux amis de Jules Ecorcheville et édité par leurs soins, ne sera pas mis en vente. » Il est un hommage, écrit par MM. Laloy, L. de La Laurencie et E. Vuillermoz, à l'actif et regretté fondateur et président de l'ex-section française de la Société Internationale de Musique, l'organisateur du superbe Congrès de juin 1914, tué en Champagne le 19 février 1915, à la tête de sa compagnie.

M. Balladori : **Manualetto teorico-pratico di canto corale**, plaquette in-16, de 20 pages ; net : 0 fr. 25. Milan, Bertarelli.

Excellent exposé pratique des éléments du solfège et de la culture de la voix, pour les classes chorales des écoles et collèges.. Nous souhaitons vivement l'apparition d'une édition française de ce « petit catéchisme » musical.

Louis Anciaux : **Le Rythme**, ses lois et leur application, in-8 de 78 pages, 1 fr. 50. Bruxelles, J.-B. Katto, 12, 14, rue d'Arenberg.

Cette brochure pourra rendre les plus grands services dans les classes secondaires de musique, pour l'étude du chant comme pour celle des instruments. L'auteur y relève et y condense, suivant les meilleurs guides, les divers faits rythmiques de notre musique classique. Nous y relevons cependant une affirmation qui n'a point d'exactitude, p. 22 : « Le temps faible, non divisé, devient fort, si le temps fort est divisé. Ex. :



Sur quel fait ou quelle autorité a pu s'abriter M. Anciaux pour émettre cette règle ?

Dom Lambert Beauduin : **La Piété de l'Église**, *principes et faits*, in-12 de 100 pages. Abbaye du Mont-César, à Louvain ; et abbaye de Maredsous.

Remarquable guide de ce que nous appellerons la « mystique pratique » de la liturgie et de son économie, où l'éminent bénédictin de Louvain passe successivement en revue les divers postulats de *la restauration liturgique*, et les relations de la liturgie avec l'*ascèse*, l'*oraison*, la *prédication* et la *science théologique*.

Madeleine Lebègue : **M. l'abbé J.-L. Poncin** (1852-1915). Grenoble, aux bureaux de l'*Amitié de France*, avec préface de Georges Dumesnil.

Brochure émue, qui retrace la vie, toute de zèle ecclésiastique et d'art musical, du regretté maître de chapelle de la cathédrale de Grenoble, administrateur de la *Revue du chant grégorien*.

Abbé Pierre Portier, maître de chapelle de la cathédrale de Nantes : **Recueil de Motets pour les Bénédictions du Saint Sacrement**, in-12 de 84 pages. A la maîtrise de la cathédrale, 8, impasse Saint-Laurent, Nantes, 2 fr. 50, port en sus.

Le terme « motets » est employé ici dans un sens très large : ce recueil pratique, fait avec beaucoup de soin par le zélé maître de la chapelle de Nantes, contient un choix de petites pièces à deux voix égales : hymnes, chorals, pièces diverses, ou à l'unisson, avec quelques pièces de plain-chant transcrites en notation moderne, et qui pourront rendre les plus grands services aux chapelles modestes où l'on ne se contente pas du chant liturgique.



❧❧❧❧❧❧❧❧❧❧❧❧❧❧❧❧❧❧❧❧❧❧❧❧❧❧❧

REVUE DES REVUES

(*Articles à signaler et encartages musicaux*)

REVUES ÉTRANGÈRES (*suite*) ; voir nº de décembre 1919, p. 22.

The Musical Times, 1914, août. — G. W. J. Pottes : Les aventures du « long metre tune », [ton traditionnel de psalmodie anglaise très usité, ayant le même fonds mélodique que le « grand » 5ᵉ ton C usité en France (avec médiante *sol do si la sol*), ce que l'auteur de l'article n'a pas connu]. Septembre : Dans un article sur « la musique et la guerre », M. Edmondstoune Duncan donne la forme originale du *God save the King*, mélopée en mineur (sans sensible notée), datant de 1619. Décembre : « Christmas carols » [intéressant article du même auteur sur les « noëls » populaires, avec airs notés]. — 1915, janvier : suite d'observations sur les transformations du « long metre tune » (voir ci-dessus). Février : E. Adcock : L'orgue de la *Jahrhunderthalle* à Breslau [orgue colossal de 187 jeux, œuvre de Wilhelm Sauer, de Francfort-sur-Oder, construit en 1912-1913]. — Avril : W. Starmer : Carillons, [article très complet et des plus intéressants avec photographies de la tour et du clavier du carillon de Malines, reproduction d'œuvres spécialement composées pour carillons, etc. Le numéro de septembre contient le récit et le programme d'un très intéressant *récital de carillon* donné par le célèbre Joseph Denyn, de Malines, à Cattistock (Dorchester) ; H. C. Colles : César Franck et la Sonate [article intéressant, ayant suscité plusieurs correspondances dans le numéro de juin]. — Août : R. Terry : Jets de lumière sur l'art allemand : la grande imposture en musique d'église [commencement d'études fort précises sur les truquages et « tripatouillages » des diverses éditions allemandes de musique d'église, avec exemples à l'appui. Voir aussi correspondance à ce sujet dans le numéro de septembre. Ces articles ont provoqué une grande polémique dans *The Tablet*, le principal journal catholique anglais]. E. Newman : Rouget de l'Isle, « la Marseillaise » et Berlioz [articles extraits du « Birmingham Daily Post » et du « Times », avec la reproduction du texte original de la première édition du « Chant de guerre pour l'armée du Rhin ». Ces articles ont donné lieu à une correspondance parue dans le numéro de septembre, avec comparaison des diverses versions]. Fr. Burgess : Un projet de revision du tonaire grégorien [à l'usage de l'Église anglicane, sur la base du « Cantorinus » Vatican].

Rassegna gregoriana, septembre-décembre 1914 (n° unique). — R. P. de Santi : Benoît XV et la musique sacrée [les titres du Souverain Pontife à continuer la réforme de la musique sacrée, et les gages nombreux qu'il lui a déjà donnés]. Dom Schuster : Histoire de la liturgie dans son rapport avec le développement du chant sacré : L' « opus Dei » dans les monastères latins de Bethléem et de Jérusalem [au IVe siècle]. G. M. : S. S. Benoît XV et nos institutions [spécialement l'Association Cécilienne d'Italie et l'Ecole supérieure de musique sacrée de Rome]. — [N'a plus reparu, et a été remplacée par la suivante.]

Bolletino Ceciliana, 1914, n° 5. — V. de Gibert : Le chant grégorien, base et source d'inspiration de la musique d'orgue [M. de Gibert, l'éminent organiste de Barcelone, est un ancien élève de la Schola de Paris]; — n° 6, suite et fin de la conférence précédente. — 1915, n° 1 : Benoît XV et le chant populaire ; Le jubilé de L. Bottazzo ; — n° 3 : Nouveaux documents pontificaux ; Une réponse de la S. C. des Rites sur la permission de traiter en les *élidant* les syllabes hypermètres dans les hymnes.

Psalterium (revue cécilienne mensuelle) [paraît désormais à Rome, 4, place Saint-Jean-de-Latran ; cette revue est purement pratique, et destinée à intensifier « la culture des Scholæ cantorum »]. — 1916, n° 3. — R. Casimiri : L'orchestre de Cour de Léon X [se composait de *pifari*, *cornamusi*, *2 cornetti*, *viole*, *leuti*, *organetto*, *1 flauto*, *1 voce* [un soliste], *1 cetra*].

Musica sacra (Milan), 1914, juillet. — Instruments d'orchestre à l'église [article rassemblant les diverses prescriptions de l'Église sur cette matière]. — Août : D. A. N. : Sur la mort du Souverain Pontife Pie X [avec la liste de tous les actes pontificaux sur la musique d'Église rendus sous son pontificat]. — Septembre : Le premier Congrès d'Organistes Catholiques aux Etats-Unis. — 1916, février : M. E. Bossi et sa musique pour orgue [l'éminent organiste italien a été nommé directeur de l'École royale Sainte-Cécile de Rome]. — Mars et avril : L'antique et célèbre orgue de l'église Saint-Nicolas dell Arena, des Bénédictins de Catania [à 5 claviers, construit par Dom Del Piano vers 1730, et loué par Dom Bédos]. Avril : D. Carmelo Sangiorgio. — Une curiosité [description d'un traité espagnol de musique religieuse, du XVe siècle].

Santa Cecilia, 1914, août et nos suivants. — S. Cordero di Panparato : La chapelle musicale du Dôme de Turin [histoire complète, et dépouillement des archives de cette chapelle, depuis la première moitié du XVe siècle.] – 1915, mai ; G. Bas : Quelques notes sur l'antique orgue hydraulique. — Juillet : Bref du S. Père à la Société S. Grégoire d'Amérique. — Octobre : Le congrès liturgique de Montserrat (6-12 juillet 1915).

Le Gérant : Lafontan.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie.

2e Répertoire — CHANT GRÉGORIEN

Accompagnements nouveaux et très faciles du Chant des Offices

Par l'Abbé L. JACQUEMIN

Avec Notice explicative sur les divers Chants, par A. GASTOUÉ

Prix du Fascicule : 1 fr. 50 — Franco : 1 fr. 60

Graduel. — Propre du Temps

1er Fascicule. Temps de l'Avent.
2e — Temps de Noël I.
3e — Noël-Épiphanie II.
4e — Temps de la Septuagésime.
5e — Mercredi des Cendres, 1er et 2e Dimanches de Carême.
6e — 3e et 4e Dimanches de Carême, Dimanche de la Passion.
7e — Dimanche des Rameaux.
8e — La Semaine Sainte.
9e — Temps de Pâques.
10e — Du 5e Dimanche après Pâques au Dimanche dans l'Octave de l'Ascension.
11e — Pentecôte, T. S. Trinité, T. S. Sacrement.
12e — Du 2e au 6e Dimanche après la Pentecôte.
13e — Du 7e au 1 1e.

Graduel. — Propre des Saints

1er Fascicule. Novembre à Janvier.
2e — Février.
3e — Mars à Mai.
4e — Juin, Sacré Cœur, Précieux Sang.
5e — Du 2 Juillet au 15 Août.
6e — Du 16 Août à fin Septembre.

Principaux ordinaires de la Messe

1er Fascicule. Ordinaire des Anges, de la Ste Vierge, de l'Avent et du Carême, des Féries et des Vigiles. Credo I. II. III.
2e Fascicule. Asperges me, Vidi aquam, ordinaire du Temps Pascal, les deux ordinaires des Fêtes solennelles, 1er ordinaire des Fêtes doubles.
3e — Ordinaire 2e, 3e et 4e des Fêtes doubles, Dimanches dans l'année, Octaves.
4e — Credo IV et les Trois Messes de Dumont, conformes aux éditions authentiques.
5e — Messe des Morts, Messe de Mariage.

Antiphonaire

1er Fascicule. Tons communs des Vêpres, Deus in adjutorium, les huit Tons des Psaumes, Versicules et Benedicamus.
2e — Vêpres du Dimanche, avec les Psaumes entièrement notés, Suffrages & Antiennes finales à la Sainte Vierge.
3e — Vêpres des Dimanches de l'Avent, Grandes Antiennes O, 1res Vêpres de Noël.
4e — Des Laudes de Noël à l'Octave de la St-Jean.
5e — De l'Épiphanie à Pâques.
6e — De Pâques au Dimanche dans l'Octave de l'Ascension.
7e — De la Pentecôte au T. S. Sacrement.



LA TRIBUNE MUSICALE

2e ANNÉE, N° 19. — JANVIER 1920

SOMMAIRE DU NUMÉRO

Abonnement annuel France et colonies : **17** francs ; Étranger : **19** francs. Abonnement réduit (réservé à MM. les Ecclésiastiques, les Communautés, Professeurs et Élèves de la Schola) France : **16** francs ; Étranger : **18** francs.

LA TRIBUNE MUSICALE

est une œuvre de musique religieuse vocale et d'orgue sans pédale ou d'harmonium. On n'y publie que des pièces faciles ou de moyenne difficulté avec accompagnement. Certaines d'entre elles peuvent se chanter *à cappella.*

On y trouve du chant grégorien, de la musique ancienne et moderne, des articles intéressants et des conseils pratiques pour ceux qui s'occupent de la musique religieuse. On peut envoyer à la Direction de *la Tribune musicale* les nouvelles de musique religieuse susceptibles de stimuler le zèle des musiciens d'église dans la bonne voie que le Bureau d'édition a toujours tracée.

Le dernier fascicule de chaque année contient la table des matières et les faux titres.

Il n'est pas vendu de fascicule séparé, mais pour l'exécution, le Bureau d'édition de la Schola Cantorum met en vente des *parties de chœur* de toutes les œuvres publiées.

SOMMAIRE DE LA TRIBUNE MUSICALE DE FÉVRIER

DÉPOSITAIRES :

BELGIQUE. — Bruxelles
LEDENT-MALAY, 5, galerie Bortie.

SUISSE. — Vevey, Lausanne.
FŒTISCH frères (S. H.)

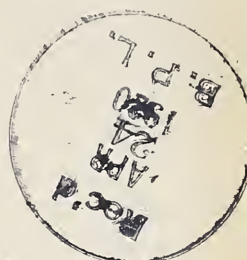
IRLANDE. — Dublin.
BLOUD et GAY, 20, South Anne Street.

CANADA. — Montréal.
VENNAT, 642, rue Saint-Denis.

UNION MUSICALE ESPAGNOLE
L. DOTÉSIO.
BARCELONE, *1, Puerta del Angel.*
(Madrid, Santander, Valladolid, Bilbao).

FÉVRIER 1920. — XXIe ANNÉE





LA TRIBVNE
DE
SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE ET D'ART RELIGIEUX
LITURGIE — ARCHÉOLOGIE CHRÉTIENNE

PUBLIÉE SOUS LES AUSPICES DE LA

Schola Cantorum



Giraudon, photographe.

SOMMAIRE



Le N°: 1 fr. 75

AU BUREAU D'ÉDITION DE LA *SCHOLA CANTORUM*
269, Rue Saint-Jacques, 269
PARIS (V^e)

N° 243. — 3e N° Abon^t 1919-1920

La présente Revue parut pour la première fois en janvier 1895, avec le titre et les collaborateurs suivants :

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

FONDÉE POUR ENCOURAGER

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne
La remise en honneur de la musique palestrinienne
La création d'une musique religieuse moderne
L'amélioration du répertoire des organistes

COMITÉ DE LA SOCIÉTÉ
M. ALEXANDRE GUILMANT
Président

M. le Prince DE POLIGNAC — M. BOURGAULT-DUCOUDRAY
M. VINCENT D'INDY
MM. G. DE BOISJOSLIN et CH. BORDES
Secrétaires

COLLABORATEURS DU JOURNAL

RR. PP. Dom POTHIER — Dom MOCQUEREAU — Dom BOURIGAUD — R. P. LHOUMEAU — M. l'abbé CARTAUD — M. l'abbé VELLUZ — M. l'abbé PERRUCHOT — MM. C. BELLAIGUE — C. BENOIT — BOURGAULT-DUCOUDRAY — G. DE BOISJOLIN — CH. BORDES. — MICHEL BRENET — J. COMBARIEU — P. CRESSANT — A. ERNST — H. EXPERT — A. GUILMANT — A. HALLAYS — V. D'INDY — A. JULLIEN — P. LALO — F. PEDRELL — A. PIRRO — G. SERVIÈRES — DE SAINT-AUBAN — J. TIERSOT — Dr WAGNER — A. WOTQUENNE.

Parmi les autres collaborateurs plus récents, citons encore :

S. G. Mgr FOUCAULT — R. P. Dom L. DAVID — R. P. J. BORREMANS — M. l'abbé P. BAYART — MM. ANT. AUDA — EUG. BORREL — A. GASTOUÉ — F. DE LA TOMBELLE — J. PEYROT — H. QUITTARD — F. RAUGEL — A. SÉRIEYX — J. DE VALOIS.

“ **La Tribune de Saint-Gervais** ” paraît mensuellement ; Revue *musicologique* et d'*Art chrétien*, elle s'adonne spécialement au *Chant grégorien* et *Populaire*, à la musique *polyphonique* et *d'orgue*; elle contient, de plus, de nombreuses études sur des sujets variés de *liturgie*, d'*archéologie chrétienne*, d'*art religieux*.

Les abonnements partent du mois de Décembre

Prix d'un fascicule : **1** fr. **75**

Chacun des tomes parus formant une année est mis en vente au prix de **16** francs
(la première année exceptée)

	France, Belgique et Colonies	*Union Postale et Étranger*
Abonnement ordinaire.....	**18** »	**19** »
Abonnement réduit réservé à MM. les Ecclésiastiques, les Communautés, les Professeurs et les Elèves de l'Ecole.....	**17** »	**18** »

Pour donner satisfaction à notre clientèle, nous ferons *un abonnement global*, comprenant la “ **Tribune musicale** ”, la “ **Tribune de St-Gervais** ” et les “ **Tablettes de la Schola** ” :

	France, Belgique et Colonies	*Union Postale et Etranger*
Abonnement.....	**37** »	**39** »
Abonnement réduit réservé à MM. les Ecclésiastiques, les Communautés, les Professeurs et les Elèves de l'Ecole.....	**35** »	**37** »



BREF DE S. S. PIE X

à Charles BORDES

FONDATEUR DE LA *Schola Cantorum* ET DE LA *Tribune de Saint-Gervais*

PIUS PP. X

Dilecte Fili, salutem et Apostolicam Benedictionem. — Pergratum Nobis, ut intelligi potest, faciunt, quicumque illud propositum, quod mature inivimus, cantus liturgici ad veterem normam revocandi, labore sollertiaque sua faciunt expeditius. In hoc numero novimus peculiarem deberi locum tibi, qui vel ante, quam de Musica sacra praescriptum a Nobis esset, SCHOLAM CANTORUM istic ad vota Nostra institueris, et legitimam cantus Gregoriani disciplinam propagare non cesses. Quare habe tibi, quam mereris, a Nobis laudem, grataeque significationem voluntatis, simulque scito, Nos ab ingenio diligentiaque tua uberiores quoque exspectare, Deo adiuvante, fructus. Interea coelestium auspicem munerum, ac benevolentiae Nostrae testem tibi, dilecte Fili, Apostolicam benedictionem amantissime in Domino impertimus.

Datum Romae apud S. Petrum die 11 Iulii an. MDCCCCIV, Pontificatus Nostri anno primo.

PIUS PP. X.

PIE X, Pape.

Cher Fils, salut et bénédiction Apostolique. — Il Nous est fort agréable, comme on peut le penser, que le travail et les soins éclairés de diverses personnes avancent la réussite du projet, que Nous avons mûrement réfléchi, de rappeler le chant liturgique à son ancienne forme. Au nombre de ceux-là, il convient de vous donner une place particulière, à vous qui, dès avant que Nous ayons prescrit quelque chose sur la Musique sacrée, aviez déjà fondé la *Schola Cantorum*, conformément à Nos désirs, et qui ne cessez de propager partout la légitime discipline du chant grégorien. Recevez-en de Nous la louange que vous méritez, et la marque de Notre volonté reconnaissante, et sachez en même temps que Nous attendons encore de votre zèle ingénieux, avec l'aide de Dieu, les fruits les plus féconds. Nous vous accordons donc dans le Seigneur, de la façon la plus affectueuse, la bénédiction Apostolique, comme gage des faveurs célestes et témoignage de Notre bienveillance envers vous, Cher Fils.

Donné à Rome près Saint-Pierre, le 11 juillet 1904, la première année de notre Pontificat.

PIE X, PAPE.



LE BUREAU D'ÉDITION

De la *Schola Cantorum*, à Paris

Tel est le titre que Ch. Bordes, l'illustre apôtre de la restauration de la musique d'église en France, donna, en 1896, à l'une de ses fondations.

De concert avec Alex. Guilmant, le grand organiste, et le maître compositeur V. d'Indy, qui a continué d'en assumer la direction, Ch. Bordes avait donné à son *Bureau d'Édition* la devise même, les " Quatre Articles " qui furent la charte de fondation de la *Schola* :

1° L'étude et la propagande du *Chant grégorien*, restitué par Dom Pothier ;

2° La remise en honneur du répertoire « A cappella » ;

3° La création d'une *musique religieuse vocale moderne*, respectueuse des prescriptions et des formes de la liturgie ;

4° L'amélioration du *répertoire des organistes*, dans la même orientation.

La Schola Cantorum a pris ainsi l'initiative du mouvement de la réforme de la musique religieuse en France ; elle a été comme la « maison mère » des missionnaires de cette réforme, et des organisations qui tendent au même but.

Le Bureau d'Édition tient à rester fidèle à cet idéal : il a puissamment aidé les différentes fondations qui se sont occupées de la diffusion de la bonne musique d'Église ; on peut dire qu'il n'a pas failli à son but.

Tant par ses *rééditions des maîtres anciens*, que par les *publications des compositeurs modernes*, il s'est toujours efforcé de rester dans la ligne de la musique religieuse vraiment *classique*, en se montrant en même temps le partisan résolu d'un art « vraiment moderne », héritier des justes traditions, mais jamais « moderniste ».

Les collections d'œuvres de Palestrina, Josquin des Prés, Orlande de Lassus, Victoria, parmi les anciens ; celles de Bordes, Guilmant, d'Indy, chanoine Perruchot, chanoine C. Boyer, F. de La Tombelle, etc., parmi les modernes, tant dans la forme du motet que dans le cantique en langue vulgaire ou les pièces d'orgue ; les publications pratiques de chant ou d'accompagnement grégoriens, de A. Gastoué, abbé Jacquemin, etc., sont un sûr garant de ce que vaut le Bureau d'Édition de la Schola, qui continue, plus que jamais, de par sa fondation et ses origines, à se consacrer exclusivement aux plus beaux modèles de la musique religieuse.

LA TRIBVNE DE ST-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE & D'ART RELIGIEUX

PUBLIÉE SOUS LES AUSPICES DE LA

Schola Cantorum

Chant grégorien et populaire. — Polyphonie et Orgue. — Liturgie et Archéologie chrétienne.

ABONNEMENT	BUREAUX	ABONNEMENT
France et Colonies, Belgique. 18 fr. Union Postale (autres pays). 20 fr.	Au BUREAU d'ÉDITION de la Schola *269, Rue Saint-Jacques* PARIS	Pour MM. les Ecclésiastiques, pour les Communautés, les Professeurs et Élèves de l'École. 17 fr. (France et Colonies, Belgique).

Le numéro : **1 fr. 75**. — Les abonnements partent du mois de décembre de chaque année.

SOMMAIRE

UN DRAME LYRIQUE
de la prophétesse rhénane, sainte Hildegarde

La sainte abbesse bénédictine du Disibodenberg et du Rupertsberg, près de Mayence, l'extraordinaire illettrée devenue d'intuition une savante remarquable, Hildegarde, visionnaire et mystique ; l'inspirée et la dogmatique, qu'une revue scientifique a pu appeler en même temps « la fondatrice des sciences naturelles en Allemagne » [1], est encore une musicienne et une tragédienne.
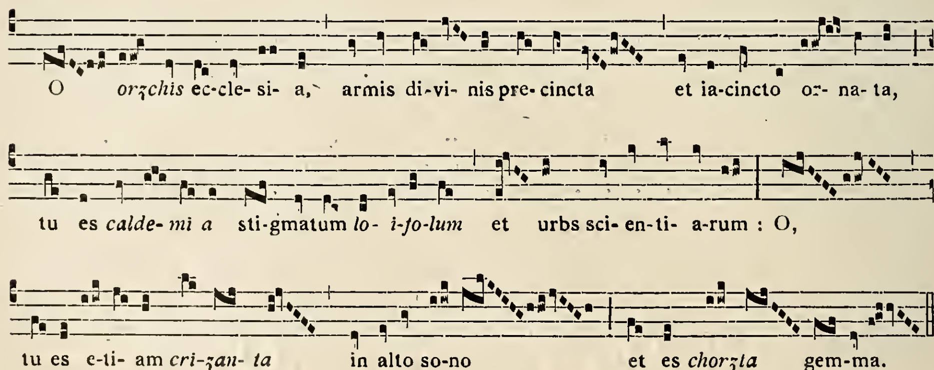
1. *Die pharmazeutische Zeitung*, für Jahre 1895, Berlin : « Hildegard gilt mit Recht als die Begründerin der Naturwissenschaft in Deutschland. »

Et quelle musicienne ! Sans doute, au XII[e] siècle, à l'époque et dans le milieu où elle vivait, Hildegarde, malgré sa double vue et sa science infuse, ne pouvait songer à écrire des sonates, ni des motets polyphoniques ; ses « symphonies », — car elle a écrit des symphonies — ne sont que de très longues antiennes à l'unisson : mais elle a aussi, — oh ! sans orchestre, — composé un drame lyrique et symbolique, l'*Ordo virtutum*, dont le manuscrit est conservé à Wiesbaden.

Il m'a semblé intéressant, tandis que nos armées occupent, pour de longues années, les régions où s'illustra cette grande rhénane, de consacrer quelques pages à ce drame de sainte Hildegarde [1].

Émule de Roswitha au nom gracieux, Hildegarde, pour ses filles du monastère du Rupertsberg, dont elle était l'abbesse, écrivit ce « jeu », comme disaient ses contemporains de l'Ile-de-France.

Mais Hildegarde n'a pas, comme sa sœur, la prétention d'écrire en vers latins. Son éducation « dans le siècle » fut rudimentaire ; elle ne sait pas « les lettres » : elle dicte de la prose, et les jeunes moines qu'elle a choisis comme secrétaires sont obligés de corriger ses innombrables solécismes et barbarismes. Heureux encore quand elle n'entremêle pas son « dict » des mots de sa « langue inconnue », extraordinaire trouvaille pour les philologues, et sujet d'étonnement pour eux, par sa construction et ses racines. En certaines de ses œuvres musicales, sainte Hildegarde l'emploie, comme en ce beau et curieux chant pour la fête de la Dédicace :



Dans le glossaire de sa langue « inconnue », sainte Hildegarde donne l'explication des mots que j'ai soulignés : *Orzchis* signifie immensa ; *caldemia* : aroma ; *loifol* : populus ; *crizanta* : ornata ; *chorzta* : coruscans.

Rien de tel ne figure, — c'est dommage pour la couleur — dans l'*Ordo virtutum* : on n'y rencontre que le *Ach !* germanique, à diverses reprises. Comme langue, ce jeu ne présente donc rien de spécial ;

1. Cf. sur *Sainte Hildegarde, sa vie et ses œuvres*, l'intéressante étude de Mgr Battandier, dans la *Revue des Questions Historiques*, t. XXXIII, p. 419. J'ai donné une liste de publications ou d'études sur ses œuvres musicales, dans ma *Musique d'église*, p. 31-34, Lyon [Janin frères]. On pourra y joindre la reproduction donnée par le Dr Gmelch dans l'ouvrage cité à la fin de la présente étude.

comme littérature, il est plutôt faible, et les idées, au rebours des autres œuvres hildegardiennes, n'ont ni force ni abondance.

Mais la composition même de la pièce et sa construction musicale sont intéressantes pour l'histoire du théâtre. Quatre-vingts morceaux, simples répliques ou longues tirades, la composent. On y entend, à ce qu'on pourrait appeler la première scène, la voix des Patriarches et des Prophètes, dont le chœur alterne avec celui des Vertus : le passage est presque liturgique, mais la pierre de touche du style hildegardien peut se remarquer dès le début aux mots *admiramini* et *Verbum*, très caractéristiques :

Patriarchæ et Prophetæ. *Virtutes.*

(1) Qui sunt hi, qui ut nu-bes ? O an-tiqui san- cti, (sic) quid admi-ra- mi- ni in no-bis ? (2) Ver- bum De- i cla- rescit, etc.

Les Prophètes reprennent, en saluant la grandeur des Vertus. Le choix des âmes encore « attachées à la chair » leur fait un-écho dans une tendre plainte, qui forme contraste avec l'élan précédent :

O nos ! pere-gri-ne sumus, quid fe- ci-mus ?

C'est la première scène, ou, si l'on veut, l'introduction. Alors paraissent les personnages : l'Ame heureuse, l'Ame malheureuse, d'abord chargée de péchés, *gravata anima*, puis pénitente ; elles dialoguent entre elles et avec les Vertus. Tantôt celles-ci chantent en chœur, tantôt elles s'expriment individuellement. Le nom même des Vertus solistes nous fait connaître le nombre des exécutantes nécessaires à former cet ensemble, savoir : Science de Dieu, deux répliques ; Humilité, sept répliques ; Charité ; Crainte de Dieu ; Obéissance ; Foi ; Espérance ; Chasteté, trois répliques ; Innocence ; Mépris du monde ; Amour céleste ; Pudeur ; Miséricorde ; Discrétion ; Patience, et enfin la Victoire que les Vertus réunies invoquent contre le démon. La Victoire a trois répliques ; les autres, à part Science de Dieu, Humilité et Chasteté, ne parlent chacune qu'une seule fois. Soit en tout seize vertus.

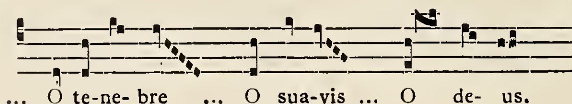
Enfin, il y a le Diable, qui souffle de mauvaises pensées à la religieuse

1. La portée est de cinq lignes dans tout ce chant. Je reproduis les formes neumatiques du manuscrit, en ajoutant seulement les barres de division.

2. Je suppose que ces *climacus* insolites doivent s'exécuter rapidement, à la manière des *currentes* dans les chants polyphoniques du même temps.

qui personnifie l'Ame fidèle : *Tu nescis quid colis :... venter tuus vacuus est... Tu recusis præceptum quod Deus in suavi copula præcepit*, etc. Celle-ci est obligée d'appeler la Chasteté à son secours. Le tout se termine naturellement par la défaite du Diable, sur lequel les Vertus, guidées par la Victoire, se précipitent, et qu'elles lient. Chœur final en trois parties, à l'honneur de Dieu « qui détruit le flux infernal chez les publicains et les pécheresses », « de qui découle la source de l'amour enflammé », et qui conduit ses fils à la Jérusalem céleste : vues prophétiques pour terminer.

Mélodiquement, tout cet ensemble est faible, apparaît même plutôt monotone, en alternance presque continue de chants en forme d'antiennes, presque uniquement du Ier ou IIe ton, et du IVe finale *mi*. Cependant, le *leitmotiv* triomphateur que je signalai plus haut indique une tentative d'expression. Chaque fois qu'il s'agit de rendre en musique un sentiment vif ou violent, Hildegarde conduit de préférence le chant sur l'octave divisée par quinte et quarte, ou *vice versa* :



Plus de dix fois de tels motifs se retrouvent. A l'inverse, l'auteur exprime par des notes graves les sentiments humbles, et telle formule mélodique du genre de *peregrine sumus*, plus haut reproduit, revient également à plusieurs reprises, ainsi que des groupements de neumes qui rappellent les chants de la Passion ou les Impropères du Vendredi-Saint ; à l'occasion, cependant, les chants de ce dernier genre sont notés en IVe A, avec *si* bémol.

Mais, si la phrase chantée elle-même n'a pas, en dehors de ces passages, l'expression que l'on remarque dans les autres œuvres de sainte Hildegarde, la construction générale de l'œuvre offre des particularités intéressantes.

Le rôle du Diable, d'abord. « Lui ne chante pas ; quand il parle, les notes de musique cessent ; ses paroles ne sont pas un chant, mais un bruit rauque et désordonné : *strepitus* ; le Diable, en effet, n'a rien de commun avec l'harmonie [1]. »

C'est, de fait, ce qui se passe chaque fois que le Diable prend la parole. Or, si le jeu de scène n'est pas indiqué, il semble bien que ce *strepitus diaboli* doit se produire *pendant* qu'un autre rôle chante, et, la plupart du temps, ses répliques sont des apartés avec l'Ame malheureuse, tandis que les Vertus sont occupées de toute autre chose. Le fait est surtout remarquable un peu avant la clôture du drame. Les Vertus chantent un grand chœur *O vivens fons* à l'honneur de Dieu, et s'il est vrai que la mention y est faite du serpent, on n'y met point le Diable en cause. Cependant celui-ci parle à l'Ame pénitente qui cherche

1. Dom Pothier, dans la *Revue du chant grégorien*, VII, 8.

à lui échapper, et ses paroles semblent bien marquer que pendant ce qui précède, il y a eu un jeu de scène entre ces deux rôles : ... *Tu amplexata es me, et ego foras eduxi te.* La réplique de l'Ame est alors double, et implique évidemment un changement de position du personnage : elle s'adresse d'abord au Diable, puis à l'Humilité, en deux phrases bien distinctes. D'ailleurs, un autre jeu de scène est marqué par une partie du dialogue qui suit : l'Humilité donne l'ordre aux « illustres » Vertus de se précipiter sur le Démon et de le lier : elles obéissent, et la Victoire chante : « Réjouissez-vous, ô compagnes, car l'antique serpent est lié ». C'est d'ailleurs la dernière scène, et, si le Diable essaye encore de protester, il est trop tard, on va chanter le chœur final.

Une autre remarque d'ordre pratique a fort embarrassé certains musicologues qui se sont occupés de cette curieuse production. Évidemment, quelque chose, dans l'interprétation tonale de ce drame, nous échappe. Lus tels qu'ils sont notés, ces chœurs et répliques, dans l'ordre où ils se suivent, paraissent d'une effroyable monotonie. Fait plus grave : certains rôles sont tantôt notés sur des *la, si, do* graves, tantôt, avec des chants composés en d'autres modes, sur des *la* plus haut de *deux octaves*, avec une tessiture différente. Que faut-il conclure ? Certainement pas, comme le pense un érudit allemand [1], que certaines phrases étaient confiées au soprano, d'autres à l'alto : puisqu'on trouve ceci dans un même rôle.

Tout cela, — et c'est la solution de ce petit problème — n'est autre chose qu'une question de *transposition*. On sait, en effet, que toute la pratique de l'art liturgique, depuis le VIe siècle jusqu'au XXe, n'exécute point les chants tels qu'ils sont écrits : mais suivant la vieille règle des « tropes », et selon le guide marqué par la *mèse* antique, appelée aussi *teneur*, ou même *dominante*, toutes ces pièces sont transposées dans la moyenne des voix. Il en est très certainement de même pour le drame de sainte Hildegarde. Telle une série d'antiennes du même office, transposées d'après la même dominante ou les dominantes les plus voisines, tels doivent s'exécuter les rôles de l'*Ordo virtutum* : tout le secret de leurs antithèses est dans l'art avec lequel seront soudées ces transpositions diverses, de manière à ne pas avoir de heurts entre les divers morceaux.

Mais au point de vue modalité, il y a quelques observations intéressantes à faire : ainsi, en dehors des particularités déjà mentionnées plus haut, on voit que sainte Hildegarde aime noter le VIe ton en *ut*, avec tantôt *si* bécarre, tantôt *si* bémol, dans cette forme de « sixième-huitième », ou *tritus-tetrardus* si goûtée aux XIe et XIIe siècles. La plus remarquable, peut-être, de ces particularités, est la pureté avec laquelle l'auteur chante la *doristi* antique, les pièces du IIIe ton : en effet, alors que les grégorianistes constatent unanimement la propension germanique et française à remplacer par l'*ut* les *si* des originaux grégoriens, on est stupéfait de voir l'abbesse du Rupertsberg, à cette époque avancée,

1. Dr J. Gmelch, *Die Kompositionen der heil. Hildegarden*, Schwann.

moduler des chants du IIIᵉ ton avec dominante *si*, suivant la plus pure tradition italo-grecque : aurait-elle, malgré ses origines, quelque lointaine attache de sang latin ?

Qui peut savoir si quelque colon romain ne s'est pas rencontré, dans les ancêtres de la moniale rhénane ?

Voici le début et la fin de l'un de ces chants du mode de *mi :* c'est le chœur final ; avec le dialogue d'introduction *Qui sunt hi*, il constitue la partie la plus mélodiquement expressive de cette œuvre curieuse.

In princi-pi-o, omnes cre- a- tu-re vi- ru- e- runt : in me-di- o, flo-res flo ru- erunt :

post-e- a vi- ri-di- tas descen-dit.... Ergo nunc, omnes homi-nes, ge-

nu-a ve-stra ad patrem vestrum fle- cti- te : ut vo-bis ma- num su-am por-

ri- gat.

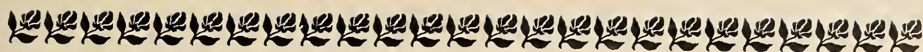
L'ensemble est noté selon la plus pure graphie grégorienne : on remarquera seulement la manière spéciale dont sont écrits certains *quilisma*, et qui semble, dans les cas comme [neume], une particularité d'exécution de l'École Messine.

Rien, dans la composition hildegardienne, ne décèle encore la musique mesurée ni le style de l'*organum* fleuri ou du motet, qui commençait à rayonner des écoles françaises. Et, dans son ensemble, elle ressemble à un assemblage d'antiennes quelque peu ornées, et n'a que fort peu de rapports avec les *jeux* français, même du début du siècle [1].

Une telle pièce est-elle écrite pour être jouée en travesti ? Cela ne semble pas douteux. Telle était la pratique habituelle, même dans les monastères de religieuses. Je renvoie ici à l'ouvrage d'Aubry, *La musique et les musiciens d'église en Normandie au XIIIᵉ siècle* (Paris, Champion) et au manuscrit français 146 de la Bibliothèque nationale, qui représente de tels déguisements. On pourra consulter de même Edélestan du Ménil, dans son *Théâtre au moyen âge*.

A. GASTOUÉ.

1. Voir les *Vierges sages* (Jeu de l'Époux), publié dans la *Tribune de Saint-Gervais*, t. XI, pp. 378 à 384.



NOUVELLES ET COMPTES RENDUS

Les Chanteurs Romains en Amérique.

Un fait, sans précédent dans les annales de la musique religieuse : la *Societa polifonica Romana*, formée de soixante chanteurs des basiliques romaines, voix d'hommes et sopranistes, a fait une « tournée »... en Amérique ! Pour un début, ce n'est pas mal.

Les États-Unis et le Canada ont eu ainsi l'occasion d'admirer la véritable polyphonie vocale classique, exécutée selon les plus pures traditions, sous l'éminente direction de l'artiste et érudit Mgr R. Casimiri, maître de chapelle de Saint-Jean-de-Latran [1]. Le départ avait eu lieu à Venise, fin août : le retour se fit par le Havre, quelques jours avant Noël. Malheureusement, l'approche des fêtes empêcha la brillante compagnie de s'arrêter à Paris : c'eût été d'une bonne fortune pour nos musiciens; malgré la connaissance que nous avons, grâce à Ch. Bordes et à ses *Chanteurs*, grâce à la Schola et à ses concerts, de cette belle musique, les moyens d'exécution différents, l'esprit traditionnel romain, sont choses qui eussent coloré puissamment l'intérêt d'une telle exécution.

Mais, en Amérique, ce fut une véritable révélation. Le « Carnegie Hall » de New-York, où eut lieu le premier concert, fut le témoin d'un véritable triomphe pour la musique et les musiciens romains, qui ne fut égalé que par l'impression profonde produite à Québec par la *messe du Pape Marcel.*

Nous oublions de dire que Maestro Casimiri eut avec son chœur l'occasion d'une manifestation d'art religieux comme jamais, certainement, on n'en vit. Les voyageurs se trouvant, le 8 septembre, en plein Océan, organisèrent un concert spirituel en l'honneur de la Nativité de la Sainte Vierge : motets choisis et *Ave maris stella* grégorien résonnèrent ainsi sur le pont d'un paquebot, édifiant profondément les assistants, officiers, matelots, passagers.

1. Nos lecteurs ont peut-être appris par d'autres sources les belles découvertes faites par l'éminent maestro dans les archives du Latran : le fameux codex autographe de Palestrina retrouvé et l'identification de son maître, un Français fixé à Rome, comme la tradition l'indiquait : Firmin Le Bel.

Nous reviendrons sur ces deux faits importants pour l'histoire de la musique d'église.

Paris

= *Les Chanteurs de Saint-Gervais,* sous la direction de M. Léon Saint-Requier, donnent cette année, à l'église Saint-Gervais, les auditions suivantes aux messes ci-après annoncées :

Dimanche 8 février : *Missa brevis,* Palestrina ; *Alleluia grégorien ; Ave Maria,* Palestrina ; *Ave verum,* Josquin Des Prés.

Dimanche 7 mars : Messe *Quarti toni,* Victoria ; *Domine convertere,* Orlande de Lassus ; *O bone Jesu,* Palestrina.

Dimanche 4 avril : Messe *O quam gloriosum,* Victoria ; *Alleluia grégorien ; Salvator mundi,* Palestrina ; *Jesu Salvator* , Menegali.

Dimanche 2 mai : Messe *Iste confessor,* Palestrina ; *Alleluia grégorien ; Sicut cervus,* Palestrina ; *Jesu dulcis,* Victoria.

Dimanche 23 mai : Messe *Æterna Christi munera,* Palestrina ; *Alleluia grégorien ; Factus est repente,* Aichinger ; *Verbum caro,* Palestrina.

= *A propos d'une Cérémonie de 1919 ; la Dédicace de la basilique de Montmartre.* — Il serait bien tard, évidemment, pour rendre compte de la partie musicale de cette grandiose cérémonie, qui eut lieu à une époque où nous n'avions pas encore reparu ; mais nous tenons néanmoins à mettre au point quelques questions portées en des revues étrangères de musique religieuse, qui ont pu se méprendre sur le sens des programmes exécutés au cours de ces fêtes, à en juger par les récits de correspondants de journaux, sensibles seulement à quelques côtés « extérieurs » de certaines pièces exécutées.

Au cours de ces grandes fêtes religieuses, la maîtrise de la Basilique, déjà très bonne en temps habituel, s'est particulièrement distinguée, sous la conduite de son chef, M. H. Potiron, maître de chapelle, et grégorianiste de longue date. A chacun des offices liturgiques, le *chant grégorien de l'Édition Vaticane* a été intégralement et intelligemment exécuté, pour toutes les parties « propres » : introïts (y compris les reprises après la doxologie), graduels, etc. Le jour même de la Dédicace, 16 octobre, tous les chants de cette fonction pontificale furent entièrement grégoriens : à la messe solennelle qui suivit, on ne fit exception que pour les pièces de l'ordinaire, pour lequel avait été choisie, afin de faciliter le *chant des fidèles,* la messe si populaire chez nous, de Du Mont, du 1er ton, alternée entre la maîtrise et l'assistance soutenue du grand orgue monumental (dont nous parlerons longuement dans un prochain numéro).

Aux messes des jours suivants, l'ordinaire fut chanté en musique, avec des œuvres de bon goût : le 17, *Messe solennelle du Sacré Cœur,* spécialement écrite pour la circonstance par M. H. Potiron, pour chœur à quatre voix et pour deux orgues (dans une forme très liturgique et très respectueuse du texte et du sentiment des paroles). Le 18, *Messe de Saint Remy,* de Th. Dubois, qui est justement l'une des œuvres où le maître marque le mieux la « conversion » fameuse qui, de ses an-

ciennes compositions au style très conventionnel, l'amena peu à peu à l'*a cappella*, et aux versets polyphoniques de haut et pur style qu'il écrivit pour la maîtrise — hélas ! qui n'est plus qu'un souvenir, — de la cathédrale de Reims. Le jour suivant, ce fut la messe de notre collègue à la Schola, Louis Vierne, l'éminent organiste, œuvre digne d'attention, d'une musicalité très élevée, mais à coup sûr d'une conception avant tout trop symphonique, à notre avis, pour le service religieux.

Pour les cérémonies de l'après-midi, le même goût présida aux programmes variés, et s'il y parut les noms de maîtres plus connus parfois par leur valeur de musiciens de théâtre ou de symphonie, je ne pense pas que personne pût s'effaroucher de motets comme l'*Ave verum* de Mozart, ou des chœurs de l'*Enfance du Christ* de Berlioz, malgré l'incrédulité et l'amoralisme notoires de son auteur.

Donc : *cuique suum* ; reconnaissons le beau et le bon là où ils sont ; n'ayons pas le culte, ou l'horreur d'un nom quel qu'il soit ; félicitons l'excellent maître de chapelle du Sacré-Cœur de Montmartre d'avoir su établir et soutenir des programmes d'une telle musicalité. Mais qu'il veuille bien nous permettre une critique : c'est que, à part de trop rares épisodes comme l'admirable *Ave vera virginitas* de Josquin des Prés, nous eussions été heureux que l'*a cappella*, si digne de son objet, figurât plus copieusement au milieu des autres pièces entendues en pareilles circonstances.

Un nouveau « jeu d'orgue (?) »
Une interdiction prononcée par la S. C. des Rites.

La période de guerre et l'éclipse forcée que nous avons dû subir de ce fait nous permettent seulement aujourd'hui de parler d'un fait qui, en Italie, a suscité de nombreuses polémiques. Des facteurs d'orgues ont eu l'idée, plus ingénieuse à coup sûr que religieuse, d'ajouter à certains instruments un jeu de *clochettes*, « *campane tubolari* », formées de tubes d'acier frappés par des marteaux. Évidemment, on peut tirer de cette adjonction des effets amusants et pittoresques au concert ou au théâtre : mais à l'église !

Aussi, divers évêques durent-ils, pour enrayer ce mouvement, user des grands moyens. Mgr Longhin, évêque de Trévise, saisit du fait la Sainte Congrégation des Rites, sur le point de savoir : « S'il est permis d'ajouter à un orgue destiné à l'usage liturgique le jeu vulgairement appelé *campane tubolari* ? ». Se référant au *motu proprio* de Pie X sur la musique sacrée, titre VI, n°s 18 et 19, et après consultation de la Commission spéciale, l'assemblée des prélats a rendu, le 18 mai 1917, la réponse : *Negative.*

L. T.

---

*





Souvenir sur Charles Bordes. — Il nous a été agréable de rencontrer dans un numéro de l'*Echo de Paris*, en fin décembre, l'articulet suivant, dont la délicate inspiration nous a touchés, et que nous demandons à son auteur la permission de reproduire pour les lecteurs de la *Tribune de Saint-Gervais*.

Souvenir. — Ces jours derniers, mais quand il n'y avait plus de journaux, les amis de Charles Bordes ont eu à célébrer le dixième anniversaire de sa mort. Précieuse mémoire, celle de ce grand musicien, doué de génie et qui a tant aimé son art qu'il l'a préféré à lui-même ! Charles Bordes a laissé une œuvre impérissable, mais peu étendue : c'est que l'amour de la musique l'engageait à une étude, à une activité incessante ; il a retrouvé, il a révélé des trésors de musique ancienne et il réservait peu de temps pour le service de sa renommée. Il est mort jeune encore et, depuis des années, si malade que c'était merveille de voir comme il surmontait, plus difficilement que personne et avec plus de zèle que personne, tous les obstacles. Il avait la moitié du corps paralysée ; l'une de ses mains n'était bonne à rien ; sa vue devenait imparfaite. Mais la flamme de l'esprit l'animait et, jusqu'à son dernier jour telle a été son ardeur qu'il ne semblait pas que cette flamme dût bientôt s'éteindre. La pauvreté ne le retardait pas plus que son infirmité. Il avait l'air de survivre à lui-même : et nulle vie ne fut ni plus belle ni plus intense que cette survie. Chétif et menu, vêtu de noir, une petite cravate noire autour de son col bas, en redingote presque toujours, la physionomie à la fois souffrante et heureuse, les manières les plus délicatement polies, doux et fier, on l'eût pris pour un clerc consacré au culte d'une Notre-Dame. Il était consacré à Notre-Dame-la-Musique et lui a prodigué son dévouement bénévole et assidu avec cette joie qui est celle des âmes les mieux déliées de leur corps. Ses mélodies et l'opéra qu'il n'a pas eu le loisir de mener à l'achèvement donnent de l'admiration, donnent aussi du regret ; car il méritait une gloire qu'il n'a pas eue. Et l'on est tenté de le plaindre : mais il était digne d'envie, ayant toutes ses heures occupées du seul amour de cette Notre-Dame qui ne l'a point désabusé. — *A. B.*





Un ancien Office de saint Christophe [1]

Nous avons la satisfaction de pouvoir offrir en primeur à nos lecteurs quelques fragments d'un document inédit, — un office de S. Christophe qui fut autrefois en usage, — d'après quelques manuscrits anciens [2]. Cet office est un spécimen intéressant de la luxuriante floraison liturgique du bas moyen âge. En ce temps-là, beaucoup de saints eurent leurs offices propres, aujourd'hui tombés dans l'oubli. Jadis, S. Christophe fut l'un des saints les plus populaires dans la chrétienté. De bonne heure, il eut son office ; peut-être même en eut-il plusieurs. Aujourd'hui que le culte de S. Christophe paraît destiné à recouvrer quelque chose de son ancienne vogue, l'exhumation de ces documents n'est pas sans actualité. Recueillons avec piété ces reliques d'un autre âge, tout embaumées encore de la foi simple, de la piété mâle, du goût délicat de nos pères. (Cf. la mention du mystère de saint Christophe, cité plus loin, p. 72.)

Nous ne pouvons donner ici l'Office complet. Voici, paroles et musique, quelques extraits des Vêpres : trois strophes de l'*Hymne*, qui en compte sept, et une *Antienne*. Il va sans dire que la notation moderne ici n'est qu'une traduction, établie rigoureusement d'après les transcriptions des manuscrits cités en note.

Hymne

Re- gem cœ- le- stis glo- ri- æ Lau-dent flo- res Ec- cle- si- æ :
Au Roi de la gloire céleste, que les grands de l'Église offrent des louanges :

Su-per- na quo-rum pa- tri- a Vi- cto- ris ful- get gra- ti- a.
Là-haut dans leur patrie, du vainqueur resplendit la grâce.

1. *La Voix de l'Eglise* (voir notre précédent numéro), juillet 1916.

2. Documents consultés : 1° *Manuscrit 244 de la Bibliothèque* de l'Université de Gand (xe siècle). 2° *Manuscrit VIII. B. 51* de la Bibliothèque Nationale de Naples (xie siècle). 3° *Manuscrit 180 F* de la Bibliothèque de Trèves (xiiie siècle).

Qui fretus Dei munere
Celui-ci confiant dans la récompense divine
Mundum cepit postponere :
Commença à dédaigner le monde :
Militiæ post cingulum
Après le joug des armes
Legis dilexit vinculum.
Il embrassa les chaînes de la loi.

Nos ergo tanto martyri,
Pour nous à un si grand martyr,
Corde et voce supplici,
Le cœur et la voix suppliants,
Laudes canamus debitas
Chantons des louanges méritées
Deo ferentes gratias.
En rendant grâces à Dieu.

Antienne

A- ve, mar- tyr glo- ri- o- se, a- ve, si- dus jam cœ- le- ste, de-co-
Salut, martyr glorieux, salut, astre maintenant céleste, ô

rans, Chri-sto- pho- re, cœ- lum : nos gu- ber- na vi- sens hy-mnum quo
Christophe, parure des cieux : soyez notre guide et considérez l'hymne

læ- ta- mur tri-um-phan- tes, te pa- tro- num ve- ne- ran-tes.
qui exprime notre joie triomphante et notre vénération pour vous notre patron.

e u o u a e

Comme on peut le voir par ces quelques fragments, notre Office appartient à la catégorie des *Offices rimés*, genre très en faveur à partir du xe siècle. Dans l'hymne, les consonances se suivent deux à deux à la fin des vers [1]. Même la mélodie présente des rimes musicales (celles-ci *croisées* ; 1-3 ; 2-4) bien apparentes. Les antiennes sont également rimées, ou du moins présentent des assonances très prononcées [2].

Au point de vue musical, les deux pièces qui précèdent ne manquent pas non plus d'intérêt. L'*hymne*, d'un bel équilibre rythmique, aux ondulations gracieuses et souples, a une saveur grégorienne très caractéristique. L'*antienne* est douée d'un charme expressif et varié : tour à tour humble et caressante. — *Ave martyr... ave, sidus* — ; puis, subitement acclamante — *decorans* — ; de nouveau inclinée et déprécative *nos guberna*, — pour finir jubilante et allègre : *te patronum venerantes.*

Terminons par l'*Oraison* des mêmes Vêpres que les dévots à saint Christophe seront heureux de trouver ici à l'occasion de sa fête.

Deus qui beatum Christophorum martyrem tuum et ardore fidei inflammasti et in agone certaminis victorem fecisti : concede propitius ; ut qui passionis ejus festa colimus, intercessionis ejus suffragia sentiamus. Per Dominum nostrum Jesum Christum...

O Dieu, qui avez enflammé le bienheureux Christophe votre martyr, de l'ardeur de la foi, et dans l'épreuve du combat l'avez rendu vainqueur, accordez dans votre bonté à nous qui célébrons la mémoire de sa passion, de ressentir les bienfaits de son intercession. Par Jésus-Christ Notre-Seigneur...

Abbé J. Delporte.

1. A comparer les hymnes : *Pange lingua*, etc., de l'office du T.-S. Sacrement.
2. Comme, par exemple, les antiennes de Vêpres de la Très Sainte Trinité : *Gloria tibi Trinitas*, etc.



Les instruments de musique
DANS L'ANCIEN TESTAMENT
(*Fin*)

INSTRUMENTS A VENT.

Un mot qui revient très rarement dans les livres sacrés, et que la Genèse place à côté de *kinnor*, c'est *ougab*, terme générique que les anciens traducteurs ont rendu par *organon* (*organum*) ; — il n'est pas besoin de dire qu'il ne s'agit pas de l'orgue, apparu seulement au temps des derniers Ptolémée — : cela veut simplement dire « instrument » et plus spécialement « instrument à vent ».

Le Pentateuque est le témoin d'un stade bien rudimentaire en fait du jeu des « cuivres ». Les livres de Moïse ne connaissent que le *schofar*, surnommé aussi *yobel* ou *keren*, et les *hatsocereth* ; le premier est simplement une *corne* creusée, corne de bélier ordinairement, dont on se sert encore dans les Synagogues à l'office de Youm-Kippour. Le « hasan » qui y souffle n'y peut d'ailleurs donner qu'un seul son, rauque, et d'intonation peu musicale, au rythme bref et brisé.

Les *hatsotsereth* sont de courtes trompes droites, qui, dès cette époque, servaient aux signaux militaires, comme on le voit mentionné à plusieurs reprises dans l'Exode, pour le rassemblement du peuple et des combattants. Ces trompes, — je n'ose dire trompettes — figurent aussi sur les monuments grecs, sur ceux d'Orient et d'Égypte, et le musée du Louvre en conserve même une, d'origine égyptienne, qui ne dépasse guère cinquante centimètres. On juge par là de quelle sonorité aiguë étaient ces instruments, si nous remarquons que les trompettes occidentales, usitées dès le moyen âge, ont un tube dont le développement atteint deux à trois mètres et plus.

Nous ignorons totalement si les prêtres juifs, chargés, à une haute époque, de ces sonneries de trompettes, avaient assez d'habileté pour faire sortir de leurs instruments les quelques sons de l'échelle des harmoniques que peuvent donner de si courts tubes à résonance naturelle.

A une époque plus tardive, il a dû en être autrement : les trompettes du Temple figurées sur l'arc de Titus, avec le *schofar*, parmi les

trophées emportés de Jérusalem, si elles n'atteignent pas la dimension des buccines romaines, sont cependant plus longues que les modèles archaïques, et il est facilement supposable qu'alors les exécutants savaient y faire entendre quelques notes en forme d'arpèges, peut-être même des sons bouchés, en notes de passage ou de broderie.

*
* *

Halil, mot dont l'emploi est assez rare, est traduit par les Septante : *aulos*, et par la Vulgate : *tibia*, qui est l'équivalent latin du mot grec. Nous savons que cet instrument antique était le prototype non pas des flûtes, comme on le traduit si inexactement depuis trois siècles, mais des hautbois et des clarinettes, ayant le tuyau légèrement conique des premiers, et l'anche battante des secondes, ou peut-être une anche double. Mais le *halil* n'est jamais mentionné dans le service religieux d'Israël.

*
* *

Mizrakoth (*maschroquita* dans Daniel), est encore un terme générique qui signifie « instruments à vent », mais à son « sifflant », que la tradition juive identifie avec les diverses variétés de flûte. Cela est possible, les civilisations antiques de l'Orient connaissant tous les genres de cet instrument, depuis la grande flûte basse des Égyptiens, instrument qui descend au *mi* de notre clef de *fa*, jusqu'à la petite *ambuba* des Syriens, qui devait être une sorte de flageolet.

Mais, encore une fois, la chose n'est pas prouvée : le terme *Mizrakoth* ne se rencontre guère qu'uni à l'autre terme générique *ougab*, par exemple dans les Paralipomènes, II, v. 13. *Ougab* pourrait alors signifier les cornes et trompes, et l'autre terme les flûtes et hautbois.

Enfin, au retour de la captivité, on voit mentionner la *soumponiah*, dont le nom, calqué sur le grec *symphonia*, semble, d'après les talmudistes, avoir désigné soit une flûte de Pan, soit peut-être une cornemuse. Cette double assimilation est, en tout cas, douteuse.

INSTRUMENTS DE PERCUSSION.

Les musiques antiques faisaient grand usage de percussions diverses, comme les Orientaux et les Égyptiens modernes ont continué de le faire. La Bible mentionne au moins autant de tels instruments que ceux donnant un son mélodique.

C'est d'abord le tambourin plat, *toph*. Ce tambourin, sur les monuments figurés antiques, peut atteindre d'assez grandes dimensions, et on le trouve généralement aux mains des femmes, qui le portent même sur l'épaule ou l'élèvent au-dessus de la tête.

C'est l'instrument que portait Marie, sœur de Moïse et d'Aaron, pour l'exécution du cantique d'action de grâces après le passage de la mer Rouge, tandis que les femmes qui, après elle, répétaient l' « antienne », frappaient divers instruments de percussion en métal : les *toupim* et *meholoth*.

Ceux-ci appartenaient à des genres analogues aux crotales égyptiennes, aux *maïnit*, aux sistres, dont nous trouvons d'autres variétés encore désignées sous les noms de *schalischim* (*sabecho* dans Daniel), de *mananaïm*, de *metsilthaïm*, de *tseltselim*, ce dernier terme paraissant assez nettement désigner soit des cymbales, scit des crotales à cymbales, ces cymbales étant beaucoup plus petites que les nôtres. Ce sont tous des instruments bruyants, propres à « mener les danses » d'où souvent les anciennes traductions les nomment simplement « choros », mot qu'il faut entendre dans son sens propre et original de « danse », partout où il figure dans la sainte Écriture. (Voir ci-après, illustration.)

*
* *

Tels sont les instruments primitifs que résume le psaume CL, dans ces versets fameux que l'Église chrétienne, à l'imitation de la Synagogue, place à la fin de la série des psaumes de l'office du matin :

V. 3. *Laudate eum in sono tubae : laudate eum in psalterio et cithara.*

V. 4. *Laudate eum in tympano et choro : laudate eum in chordis et organo :*

V. 5. *Laudate eum in cymbalis benesonantibus : laudate eum in cymbalis jubilationis.*

V. 6. *Omnis spiritus laudet Dominum. Alleluia.*

Ce qui, rapproché de ce que nous avons exposé plus haut, doit être entendu ainsi :

Louez-le au signal du schofar : louez-le sur le nable et la cithare.

Louez-le avec le tambourin [1] *et les instruments de danse : louez-le avec les cordes* (?) [2] *et les instruments à vent.*

Louez-le avec les cymbales sonores : louez-le avec les cymbales joyeuses.

Que tout souffle loue le Seigneur. Alleluia.

Un tel orchestre, à l'époque de Moïse, devait être passablement barbare et ne pas dépasser la valeur de la *nouba* marocaine ou arabe qui use toujours d'éléments rudimentaires quelque peu comparables, comme sonorité, à cet ensemble.

Mais, avec l'organisation que lui donne David, et dont Salomon amplifie la puissance sonore, un souci d'esthétique se manifeste, à la fois dans les prescriptions que rapportent les chroniques, et dans la teneur même des Psaumes. Ces derniers, en effet, que nous confondons sous ce vocable, portent en hébreu le titre générique de *tehillim*, « Hymnes », et se partagent en deux grandes divisions, le *mizmor* ou « Psaume », c'est-à-dire pièce chantée avec des instruments, et le *sir*, « Chant » seul ou cantique.

Quelquefois, la pièce porte les deux titres, soit sous la forme « cantique-psaume », soit « psaume-cantique »; les interprètes expliquent cette différence suivant que le chant seul précède la partie accompagnée, ou *vice-versa*. L'usage de l'antienne plusieurs fois répétée, qui existait

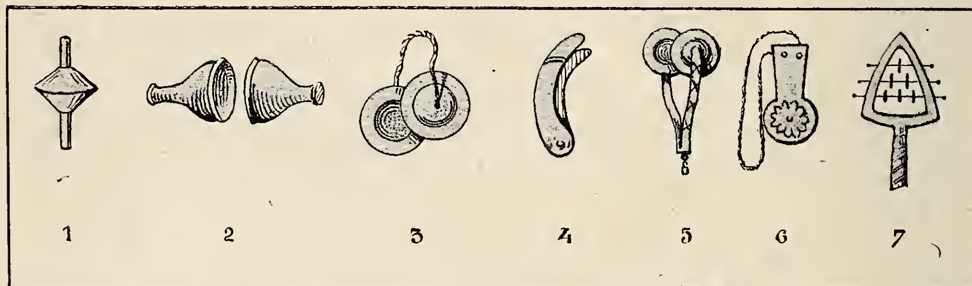
1. Et plus exactement ce que nous appelons « tambour de basque ».
2. Le mot hébreu que les traducteurs et commentateurs juifs ou chrétiens ont toujours rendu ici par « cordes », est un terme spécial à ce psaume : *minim*.

déjà, impliquait l'emploi des instruments, et même parfois, à la suite de la reprise du chœur, un fragment instrumental. Mais ici, nous touchons aux formes de la musique hébraïque, à laquelle je réserve une autre étude.

Il semble qu'en général les instruments d'accompagnement aient été les cordes : d'où le nom de « psalterion » (dont nous avons fait « psautier »), a été appliqué par les traducteurs grecs à l'ensemble de la collection. Ces instruments étaient toujours soutenus de percussions.

Le schofar donnait seulement le signal d'une cérémonie ou d'une pièce musicale ; les trompettes préludaient lorsqu'elles devaient jouer, ou bien elles faisaient entendre un court motif entre les versets du psaume, comme la petite formule encore répétée de nos jours sur les lettres de la numération hébraïque, entre les versets des Lamentations, en a conservé la tradition.

A. Gastoué.



RÉFÉRENCES DE L'ILLUSTRATION

1, 2, 3, cymbales ; 4, crotales primitives ; 5, crotales à cymbales ; 6, maïnit égyptienne ; 7, sistre triangulaire.





La liturgie parle aux yeux et aux oreilles pour atteindre l'âme plus facilement

L'Église ne néglige rien pour frapper les sens de ses fidèles ; en quoi elle manifeste qu'elle connaît en perfection la nature humaine. Car un homme, c'est à la fois un corps et une âme ; et les sensations ou les impressions du corps influencent l'âme aussitôt, et jusqu'à un degré qui déconcerte parfois le psychologue.

L'Église a distribué l'année en un cycle liturgique harmonieusement proportionné ; c'est évidemment afin de suggérer périodiquement à nos âmes la méditation de certaines vérités essentielles, de certains mystères fondamentaux. L'année liturgique, c'est la vie de Jésus-Christ et c'est la vie de son église qui se déroulent sous nos yeux. Or l'Église souhaite que le temps où elle célèbre Jésus enfant produise sur nos âmes une impression différente de celle que devra produire sur nous le temps où elle nous montrera Jésus souffrant et mourant, ou Jésus qui ressuscite et qui triomphe. Encore un coup, elle ne néglige rien de ce qui peut frapper nos sens, et parmi eux les plus déliés et en quelque sorte ceux qui atteignent le plus immédiatement et le plus à fond notre âme : nos yeux et nos oreilles.

Si l'Église a réglé avec tant de soin les offices publics et si elle leur a donné une physionomie aussi particulière suivant la place qu'ils occupent dans l'année liturgique, c'est qu'elle a voulu créer autour des fidèles comme une atmosphère spéciale, une atmosphère dans laquelle elle tient à nous placer périodiquement afin de produire certaines impressions appropriées sur notre corps, sur nos yeux et sur nos oreilles, afin par là de rendre notre âme plus sensible et mieux disposée à recevoir certaines leçons, certains enseignements qui découlent plus immédiatement des mystères célébrés.

Prenons comme exemple ce qui s'est passé, en bien des églises, au 1er dimanche de l'Avent. On ne manqua pas au prône de rappeler ce que c'est que l'Avent, l'attente du Sauveur ; on insista sur les dispositions avec lesquelles il faut accueillir Jésus qui vit en nous par sa grâce, qui vient en nous par son Eucharistie et qu'il faut toujours désirer de posséder davantage. On nous invita à être dans l'attente du

Christ comme l'a été jadis le monde qui soupirait après la venue de son Libérateur. Déjà nos yeux ont été frappés dès l'abord par la couleur nouvelle des ornements, le violet ; ils ont remarqué que l'autel n'est point orné. Tout de suite nous avons compris que nous sommes entrés dans un temps de pénitence et que c'est dans la pénitence qu'il faut attendre la venue et la manifestation du Christ.

Mais l'orgue joue ses morceaux de concert, comme le dimanche précédent, car il est trop triste de ne pas l'entendre, et vous avez horreur du moindre temps de silence pendant l'office. Les chantres ont débité l'inévitable 6e ton de Du Mont, encore comme le dimanche précédent. Le soir, il se pourrait que l'on chante les Vêpres ordinaires des dimanches dans l'année, à cause des antiennes qui sont spéciales et que l'on ne sait guère. A moins que tous les dimanches, bon an mal an, y compris le jour de la Pentecôte, et celui de Pâques par-dessus le marché, on ne chante les Vêpres de la Sainte Vierge ou celles du Sacré-Cœur, comme cela se pratique, sous prétexte de dévotion particulière, dans des paroisses que je connais et dans d'autres aussi, vraisemblablement.

Cela n'est pas seulement un désordre liturgique, mais une erreur, une erreur grave de psychologie : l'atmosphère voulue n'existe pas, ou elle est imparfaite. Nous ne nous trouvons pas placés dans le temps de l'Avent ; notre piété sera orientée d'une façon insuffisante vers le grand mystère de la venue de Jésus dans le monde.

Concevez-vous une fête nationale sans notre puissante Marseillaise ? Ce n'est point raisonné, sans doute; mais d'entendre seulement l'hymne national, cela fait surgir d'instinct devant les yeux l'image de la patrie ; et l'on sent monter de son cœur un élan confus, irrésistible pourtant, d'amour et de sacrifice. Dans beaucoup de villages qui ont conservé les traditions que l'on devrait s'appliquer à faire revivre partout, il y a de vieilles chansons qui se redisent seulement le « jour de la fête » ; les vieilles chansons signifient, pour les anciens comme pour les jeunes, l'attachement au pays natal, à la petite patrie. Pour le peuple, grande fête à l'église et 1er ton de Du Mont, c'est tout un.

Il y a là un phénomène d'association à peu près mécanique entre la mélodie et la fête ; séparez-les, ou bien la mélodie ne sera plus à sa place, ou bien la fête perdra quelque chose de son cachet, de sa saveur, de sa physionomie. Et l'on ne doit pas volontairement négliger, dans l'organisation du chant à l'église, ce caractère extérieur de la solennité.

Ainsi, les livres liturgiques renferment un ordinaire, le XVIIe, qui est spécialement indiqué pour l'Avent et le Carême. Lorsque périodiquement le chant en reviendra à la messe, l'association s'établira d'elle-même entre la mélodie et le temps de l'année où l'on vient d'entrer. Si, par pénurie de chantres, les pièces propres disparaissent aussi, si, pour revenir à notre exemple, les antiennes des Vêpres, si le *Creator alme siderum* sont sacrifiés à leur tour, que restera-t-il de caractéristique à cet office ? Au Salut du Saint Sacrement, qui n'est après tout qu'une cérémonie extra-liturgique, on n'aura garde d'omettre le *Rorate*, parce

que c'est l'Avent ; et l'on ne s'aperçoit pas que l'office du matin, celui du soir, n'ont pas eu leur couleur musicale propre, et que l'office liturgique proprement dit a été dépouillé de ce qui doit le situer et le préciser.

La chose vaut la peine d'être méditée. Que ne fait-on pas, en effet, pour donner un relief de circonstance aux bénédictions du Saint Sacrement, et beaucoup de petites maîtrises ou de scholae ne consument-elles pas le plus clair de leur temps et de leurs efforts à mettre sur pied des motets à plusieurs voix qui, trop souvent, ne sont pas dignes de tant de travail, tandis que messe et vêpres sont misérablement chantées au hasard des mémoires et au petit bonheur des voix ? La messe d'abord, voyons ; c'est dans l'ordre !

Dans un remarquable rapport qu'il a présenté au Congrès de Tourcoing, Dom Krebs, un organiste, a demandé avec raison que l'on sauvegarde davantage l'unité de l'office. Supposez un organiste habile qui reprenne, dans les temps où le jeu de l'orgue est autorisé, les thèmes des principales pièces liturgiques du jour ; nous avons alors un splendide ensemble, impressionnant, artistique au plus haut point : ce que le maître Guilmant ne manquait point d'observer fidèlement, et d'enseigner à ses élèves. Or, combien s'en souviennent ? Et pourquoi, ajoutait Dom Krebs, nos meilleurs compositeurs ne s'inspirent-ils pas de ces thèmes pour écrire plus souvent des pièces d'orgue ou d'harmonium, de toutes forces, grâce auxquelles les organistes moins habiles auraient la joie de remplir en toute conscience un rôle strictement liturgique ?

A ce compte un office de Pâques ne serait plus un office de Pentecôte. Et que l'on ne croie pas surtout que l'ensemble des fidèles y puisse être indifférent. Il ne s'agit point d'apprécier la valeur artistique d'une musique ; il s'agit d'être ou de ne pas être placé dans un milieu, dans une ambiance capable de produire une impression plutôt qu'une autre. Faites donc chanter le *Victimae paschali* le jour de Noël ! Est-ce que ce jour-là les fidèles comprendront mieux le sens des paroles qu'au matin de Pâques ? Ce ne sont point les mots qui les contrarieront ; seulement ils ont depuis toujours associé le *Victimae paschali* avec la fête de la Résurrection, et c'est la mélodie qui a procuré cette association bien plus évidemment que les paroles.

Cette association de la fête ou du temps avec les mélodies et les thèmes consacrés est chose excellente en soi : plus que tout autre élément, elle crée cette atmosphère dont j'ai parlé et dans laquelle la piété se développe plus aisément en un sens conforme à la volonté de l'Église. Ce n'est, si vous le voulez, que le vêtement extérieur de la prière liturgique. L'habit ne fait pas le moine ; pourtant tous accorderont qu'il peut aider le moine à rester plus vraiment moine.

Abbé L. Jacquemin.



BIBLIOGRAPHIE

C.-A. Collin, *organiste du Grand orgue de Notre-Dame de Rennes :* **Pro Ecclesia**, esquisses grégoriennes en trois livres, pour l'orgue ou l'harmonium. M. Senart et Cie, Paris. Chaque livre 4 fr. ; les trois volumes, 10 fr.

Nous sommes heureux de faire connaître à nos lecteurs cette publication du sympathique organiste et compositeur qu'est M. Collin. C'est encore une de ces éditions heureusement établies en pleine guerre, et que nous ne pouvons donc annoncer que maintenant. Écrites sur les modalités ou des thèmes grégoriens, dans plusieurs tons, de manière à pouvoir servir de préludes à toutes sortes de chants liturgiques, ces pièces serviront heureusement la cause de la bonne musique. En général faciles, elles pourront pénétrer partout, et accompagner ou préparer la réforme du répertoire religieux.

J. Guy-Ropartz. **Au pied de l'Autel**, 60 pièces pour harmonium (ou orgue sans pédale) ; net 8 fr. (majoration en sus). A. Dupont-Metzner, éditeur, 7, rue Gambetta, Nancy.

Excellente collection de pièces du nouveau directeur du Conservatoire de Strasbourg. Venant d'un tel maître, on peut être assuré de n'y rencontrer aucune faute de goût. Mais, si l'esprit de Franck transparaît heureusement sous la plume de M. Guy-Ropartz, nous aurions aimé à y voir régner plus abondamment les modalités et tonalités liturgiques. Pourquoi l'auteur ne tenterait-il pas de coordonner les formes harmoniques où il excelle, avec les modalités anciennes ? Le mélange du vieux diatonisme avec le chromatisme moderne peut produire les plus heureux résultats. On admirera, dans ces nouvelles compositions de M. Guy-Ropartz, la manière excellente dont il a traité des cantiques populaires choisis.

Abbé M. Courtonne, **Huit Cantiques spirituels** *sur les Béatitudes*, 3 fr. ; **cinq Cantiques pour Noël et en l'honneur de la Vierge**, 3,50 ; **quatre Cantiques pour la communion** ; 3 fr. — Libaros, libraire, Nantes.

L'excellent musicien qu'est l'organiste de la cathédrale de Nantes a traité en artiste consommé les paroles des textes qu'il avait choisis. Prévenons toutefois qu'il ne s'agit pas de « cantiques » au sens courant du mot : ce sont plutôt des œuvres de « concert spirituel » destinées à faire valoir des voix de solistes, que le chœur vient accompagner.

N. Joachim, **Vespéral** des dimanches et des fêtes de Ire et IIe classe, avec *Psaumes entièrement notés*, et Complies, d'après les règles du « Cantorinus » Vatican. Paris et Tournai, Casterman, éditeurs pontificaux. Un vol. in-4 de 600 pages ; broché ; 7.20 ; relié percaline, 13.50, port en sus.

Voici une *remarquable* et *pratique* édition, que nous sommes heureux de signaler à nos lecteurs. Le fait est d'autant plus à distinguer que c'est là un travail fait en pleine guerre, et qui fait le plus grand honneur à l'auteur, M. l'abbé Joachim, le distingué maître de chapelle de la cathédrale de Tournai, et aux établissements Casterman. Ce Vespéral offre l'énorme avantage d'avoir les Psaumes *entièrement notés*, chacun à sa place, de telle sorte que le directeur de chœur ou le chantre n'a aucunement à s'inquiéter des renvois, si désagréables, aux divers tons et aux moyens de les adapter. M. l'abbé Joachim a suivi exactement et rigoureusement les règles officielles de l'Édition Vaticane ; il a poussé le scrupule — ou la charité, — jusqu'à indiquer en notes les variantes des médiantes à l'usage de ceux qui préfèrent user des concessions spéciales accordées à ce sujet par un rescrit de la S. Congrégation des Rites.

Au point de vue édition, l'ouvrage est d'une rectitude d'impression et d'une clarté de présentation remarquable.

Chaque chœur d'église devrait avoir en mains ce beau Vespéral.

Joh. Winnubst, maître de chapelle et organiste de la cathédrale d'Utrecht (Hollande), **Missa dominicalis** à trois voix d'hommes et orgue. L.-J. Biton, éditeur. Partition avec orgue, net : 6 fr. ; voix seules, réunies, 1 fr. 25.

Dans l'article où il parlait du Congrès de Tourcoing, notre collaborateur M. Raugel notait l'impression profonde produite sur les auditeurs par la belle œuvre de M. Winnubst, couronné à l'unanimité par le comité du concours ouvert à cette occasion. Cette composition, d'une tenue supérieure dans sa conception et sa réalisation, est d'une écriture très moderne, très hardie, parfois périlleuse pour les exécutants ; très curieuse par ses modulations chromatiques et enharmoniques, la messe de Winnubst est néanmoins basée sur le thème du *Kyrie* « Orbis factor » qui lui sert de substratum. L'habileté du compositeur a su échafauder autour du motif une œuvre d'allure très moderne, traitée *symphoniquement* par les voix et l'orgue, et constituant un exemple tout à fait digne d'attention, de belle écriture religieuse et liturgique usant de tous les moyens harmoniques dont nous disposons en notre temps.

Dom Paul Cagin, moine bénédictin de l'abbaye de Solesmes : **L'Anaphore apostolique** *et ses témoins*. In-12 de 383 pages et tableaux synoptiques. Paris, Lethielleux.

Le savant bénédictin à qui on doit quelques études fouillées et remplies d'hypothèses ingénieuses sur divers points des origines liturgiques, a voulu compléter et préciser, en la mettant à la portée du

public, la publication qu'il avait consacrée, en 1913, aux formes primitives du canon de la messe. Nous avons revu dans ce livre, plus pratique, de Dom Cagin, la même exposition, scientifiquement menée, et plus rigoureusement conduite ; cette fois, l'hypothèse paraît complètement démontrée, à savoir : le manuscrit palimpseste découvert à Vérone et publié par Hauler en 1900, contient un *formulaire original de l'anaphore* ou canon de la messe dont tout concorde à fixer la date au cours du IIe siècle. Or, comme le titre de la collection est déjà : « Tradition apostolique », on voit l'autorité qui s'applique à un pareil texte. Dom Cagin démontre, — et nous croyons sa démonstration probante, — que c'est semblable texte, ou des textes absolument analogues, qui ont donné naissance aux diverses liturgies les plus anciennes : des rapprochements suggestifs et de grands tableaux de concordance justifient amplement la thèse, dont l'exposé aurait gagné à être dégagé des longueurs, des renvois, des lourdeurs de démonstration dont le R. P. Dom Cagin ne réussit pas toujours à se débarrasser.

Pourquoi une pareille découverte n'a-t-elle pas été faite au XVIe siècle ? Elle aurait enrayé la plus grande partie du mouvement protestant, qui ne voyait dans la messe qu'une « invention papiste ». Depuis lors, des travaux et découvertes répétées ont amplement justifié la tradition catholique : aujourd'hui, on peut dire que nous connaissons la manière dont les premiers chrétiens ont célébré le service eucharistique. Dom Cagin aura amplement contribué à ce précieux résultat : on aurait aimé qu'il fixât un peu plus nettement les différences caractéristiques de l'agape, — dont la *Didakhe* présente les détails, — et de la cène eucharistique, dont le palimpseste de Vérone fixe l'un des formulaires.

A. G.





REVUE DES REVUES

REVUES FRANÇAISES.

Revue du chant grégorien, année XXIII, n°s 1 et 2 : Dom J. Pothier : *Notations neumatique et guidonienne* (à propos de l'office propre de S. Wulfran, d'après le ms. 332 de la bibliothèque du Havre). — N° 2. Dom Andoyer : *L'ancienne liturgie de Bénévent* (reproduction de curieux chants de forme ambrosienne, des viiie-xe siècles).

N° 3. Dom L. David : *Clivis longues*, *subdivisions et nuances* (article extrêmement remarquable d'interprétation rythmique et expressive sur la communion *Tollite hostias*, d'après les manuscrits sangalliens).

L'Écho musical, IV, n°s 6-7 : F. Raugel : *Vieilles orgues françaises : Les Orgues des abbayes de Saint-Thibéry et de Gellone* (œuvres du vieux facteur J.-P. Cavaillé, avec photographies).

La Vie et les Arts liturgiques, n° 57 : F. Raugel : *Recherches sur les maîtres de l'ancienne facture française d'orgues* (avec photographies).

Le Monde musical, 30e année, n° 11. — Maurice Boucher : Le « Palestrina » de M. Pfitzner (à l'Opéra de Berlin : pièce au libretto fantaisiste, où l'on voit Palestrina jeté en prison (!) par ordre du cardinal Borromeo, etc., mais, paraît-il, d'une écriture musicale noble et intéressante, bien que loin d'être un chef-d'œuvre de premier ordre). — N° 12. L. Savainsky : *La musique des peuples de la Russie orientale* (avec notation de chants religieux et populaires arméniens).

REVUES ÉTRANGÈRES.

Santa Cecilia (Turin), XXI, n°s IV et V ; Giulio Bas : *Les modes grégoriens et l'harmonie* (intéressante étude, très fouillée, mais à certains égards incomplète : une pièce du 1er ton commençant par *fa, sol, la* n'est pas pour cela du ton de *fa*, car *ré* doit toujours être sous-entendu).

Musical Times (Londres), 1920 (n°s 1 et 2) ; Harvey Grace : *Les œuvres d'orgue de Bach* (commencement d'une étude très détaillée et très complète, sur les œuvres de Bach étudiées chronologiquement, avec leurs caractères dominants suivant chaque période de la vie de l'auteur ou la destination de ses compositions ; sera continuée). Cl. Ant. Harris : *Ce qu'était « un organiste au nouveau doigté » dans un ancien document* (à propos d'un texte du xvie siècle ; intéressant article, avec illustrations, sur l'orgue en Écosse du xiie au xvie siècle, complété par de judicieuses observations de M. Grattan Flood, dans le n° 2).

Musica sacro-hispana, 1914, novembre. — R. P. M. Baixauli : Représentations religieuses à la fête du Corpus Christi à Valence [encartage : La musique du « mystère de saint Christophe », dont l'origine remonte à 1449].

Revista musical catalana, 1916, mai. — Ant. Vila : Notes sur les orgues et les organistes au xvie siècle en Catalogne ; Chants populaires [traditionnels] d'église [recueillis par J. Claveras et L. Romen]. — Juin : numéro extraordinaire dédié à Granados, victime de la barbarie allemande [1]. — Juillet-août : Recueil de matériaux pour contribuer à l'histoire de la musique en Catalogne. — Septembre : Fascicule consacré au 25e anniversaire de la fondation du célèbre *Orfeo català*. — Octobre : J.-F. Carreras : Les trois Martini, compositeurs du xviiie siècle [le célèbre P. Martini ; le rhénan francisé Schwartzendorf, dit Martini, l'auteur de *Plaisir d'amour* ; et l'espagnol V. Martin i Soler]. [Le numéro d'octobre contient un contrat et un devis d'orgue de 1554, pour l'église de Ripoll.]

1. Un numéro analogue a été publié par la *Revista musical hispano-americana* en avril 1916.



Le Gérant : Lafontan.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie.

2e Répertoire — CHANT GRÉGORIEN

Accompagnements nouveaux et très faciles du Chant des Offices

Par l'Abbé L. JACQUEMIN

Avec Notice explicative sur les divers Chants, par A. GASTOUÉ

Prix du Fascicule : 1 fr. 50 — Franco : 1 fr. 60

Graduel. — Propre du Temps

1er Fascicule. Temps de l'Avent.
2e — Temps de Noël I.
3e — Noël-Épiphanie II.
4e — Temps de la Septuagésime.
5e — Mercredi des Cendres, 1er et 2e Dimanches de Carême.
6e — 3e et 4e Dimanches de Carême, Dimanche de la Passion.
7e — Dimanche des Rameaux.
8e — La Semaine Sainte.
9e — Temps de Pâques.
10e — Du 5e Dimanche après Pâques au Dimanche dans l'Octave de l'Ascension.
11e — Pentecôte, T. S. Trinité, T. S. Sacrement.
12e — Du 2e au 6e Dimanche après la Pentecôte.
13e — Du 7e au 11e.

Graduel. — Propre des Saints

1er Fascicule. Novembre à Janvier.
2e — Février.
3e — Mars à Mai.
4e — Juin, Sacré Cœur, Précieux Sang.
5e — Du 2 Juillet au 15 Août.
6e — Du 16 Août à fin Septembre.

Principaux ordinaires de la Messe

1er Fascicule. Ordinaire des Anges, de la Ste Vierge, de l'Avent et du Carême, des Féries et des Vigiles. Credo I. II. III.
2e Fascicule. Asperges me, Vidi aquam, ordinaire du Temps Pascal, les deux ordinaires des Fêtes solennelles, 1er ordinaire des Fêtes doubles.
3e — Ordinaire 2e, 3e et 4e des Fêtes doubles, Dimanches dans l'année, Octaves.
4e — Credo IV et les Trois Messes de Dumont, conformes aux éditions authentiques.
5e — Messe des Morts, Messe de Mariage.

Antiphonaire

1er Fascicule. Tons communs des Vêpres, Deus in adjutorium, les huit Tons des Psaumes, Versicules et Benedicamus.
2e — Vêpres du Dimanche, avec les Psaumes entièrement notés, Suffrages & Antiennes finales à la Sainte Vierge.
3e — Vêpres des Dimanches de l'Avent, Grandes Antiennes O, 1res Vêpres de Noël.
4e — Des Laudes de Noël à l'Octave de la St-Jean.
5e — De l'Épiphanie à Pâques.
6e — De Pâques au Dimanche dans l'Octave de l'Ascension.
7e — De la Pentecôte au T. S. Sacrement.



LA TRIBUNE MUSICALE

2e ANNÉE, N° 20. — FÉVRIER 1920

SOMMAIRE DU NUMÉRO

Abonnement annuel France et colonies : **17** francs ; Étranger : **19** francs. Abonnement réduit (réservé à MM. les Ecclésiastiques, les Communautés, Professeurs et élèves de la Schola). France : **16** francs ; Etranger : **18** francs.

LA TRIBUNE MUSICALE

est une œuvre de musique religieuse vocale et d'orgue sans pédale ou d'harmonium. On n'y publie que des pièces faciles ou de moyenne difficulté avec accompagnement. Certaines d'entre elles peuvent se chanter *à cappella*.

On y trouve du chant grégorien, de la musique ancienne et moderne, des articles intéressants et des conseils pratiques pour ceux qui s'occupent de la musique religieuse. On peut envoyer à la Direction de *la Tribune musicale* les nouvelles de musique religieuse susceptibles de stimuler le zèle des musiciens d'église dans la bonne voie que le Bureau d'Édition a toujours tracée.

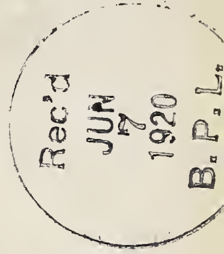
Le dernier fascicule de chaque année contient la table des matières et les faux titres.

Il n'est pas vendu de fascicule séparé, mais pour l'exécution, le Bureau d'Édition de la Schola Cantorum met en vente des *parties de chœur* de toutes les œuvres publiées.

SOMMAIRE DE LA TRIBUNE MUSICALE DE MARS

MARS 1920. — XXIe ANNÉE





LA TRIBVNE

DE

SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE ET D'ART RELIGIEUX

LITURGIE — ARCHÉOLOGIE CHRÉTIENNE

PUBLIÉE SOUS LES AUSPICES DE LA

Schola Cantorum



Giraudon, photographe.

SOMMAIRE



Le N° : 1 fr. 75

AU BUREAU D'ÉDITION DE LA *SCHOLA CANTORUM*

269, Rue Saint-Jacques, 269

PARIS (Ve)

N° 244. — 4e N° Abont 19 9-1920

La présente Revue parut pour la première fois en janvier 1895, avec le titre et les collaborateurs suivants :

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

FONDÉE POUR ENCOURAGER

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne
La remise en honneur de la musique palestrinienne
La création d'une musique religieuse moderne
L'amélioration du répertoire des organistes

COMITÉ DE LA SOCIÉTÉ
M. ALEXANDRE GUILMANT
Président

M. le Prince DE POLIGNAC — M. BOURGAULT-DUCOUDRAY
M. VINCENT D'INDY
MM. G. DE BOISJOSLIN et CH. BORDES
Secrétaires

COLLABORATEURS DU JOURNAL

RR. PP. Dom POTHIER — Dom MOCQUEREAU — Dom BOURIGAUD — R. P. LHOUMEAU — M. l'abbé CARTAUD — M. l'abbé VELLUZ — M. l'abbé PERRUCHOT — MM. C. BELLAIGUE — C. BENOIT — BOURGAULT-DUCOUDRAY — G. DE BOISJOLIN — CH. BORDES. — MICHEL BRENET — J. COMBARIEU — P. CRESSANT — A. ERNST — H. EXPERT — A. GUILMANT — A. HALLAYS — V. D'INDY — A. JULLIEN — P. LALO — F. PEDRELL — A. PIRRO — G. SERVIÈRES — DE SAINT-AUBAN — J. TIERSOT — Dr WAGNER — A. WOTQUENNE.

Parmi les autres collaborateurs plus récents, citons encore :

S. G. Mgr FOUCAULT — R. P. Dom L. DAVID — R. P. J. BORREMANS — M. l'abbé P. BAYART — MM. Ant. AUDA — Eug. BORREL — A. GASTOUÉ — F. DE LA TOMBELLE — J. PEYROT — H. QUITTARD — F. RAUGEL — A. SÉRIEYX — J. DE VALOIS.

“ **La Tribune de Saint-Gervais** ” paraît mensuellement ; Revue *musicologique* et d'*Art chrétien*, elle s'adonne spécialement au *Chant grégorien* et *Populaire*, à la musique *polyphonique* et *d'orgue* ; elle contient, de plus, de nombreuses études sur des sujets variés de *liturgie*, d'*archéologie chrétienne*, d'*art religieux*.

Les abonnements partent du mois de Décembre

Prix d'un fascicule : **1** fr. **75**

Chacun des tomes parus formant une année est mis en vente au prix de **16** francs
(la première année exceptée)

	France, Belgique et Colonies	*Union Postale et Étranger*
Abonnement ordinaire..........................	**18** »	**19** »
Abonnement réduit réservé à MM. les Ecclésiastiques, les Communautés, les Professeurs et les Élèves de l'École..........................	**17** »	**18** »

Pour donner satisfaction à notre clientèle, nous ferons *un abonnement global*, comprenant la “ **Tribune musicale** ”, la “ **Tribune de St-Gervais** ” et les “ **Tablettes de la Schola** ” :

	France, Belgique et Colonies	*Union Postale et Étranger*
Abonnement..........................	**37** »	**39** »
Abonnement réduit réservé à MM. les Ecclésiastiques, les Communautés, les Professeurs et les Élèves de l'École..........................	**35** »	**37** »



BREF DE S. S. PIE X

à Charles BORDES

FONDATEUR DE LA *Schola Cantorum* ET DE LA *Tribune de Saint-Gervais*

PIUS PP. X

Dilecte Fili, salutem et Apostolicam Benedictionem. — Pergratum Nobis, ut intelligi potest, faciunt, quicumque illud propositum, quod mature inivimus, cantus liturgici ad veterem normam revocandi, labore sollertiaque sua faciunt expeditius. In hoc numero novimus peculiarem deberi locum tibi, qui vel ante, quam de Musica sacra praescriptum a Nobis esset, SCHOLAM CANTORUM istic ad vota Nostra instituerís, et legitimam cantus Gregoriani disciplinam propagare non cesses. Quare habe tibi, quam mereris, a Nobis laudem, grataeque significationem voluntatis, simulque scito, Nos ab ingenio diligentiaque tua uberiores quoque exspectare, Deo adiuvante, fructus. Interea coelestium auspicem munerum, ac benevolentiae Nostrae testem tibi, dilecte Fili, Apostolicam benedictionem amantissime in Domino impertimus.

Datum Romae apud S. Petrum die 11 Iulii an. MDCCCCIV, Pontificatus Nostri anno primo.

PIUS PP. X.

PIE X, Pape.

Cher Fils, salut et bénédiction Apostolique. — Il Nous est fort agréable, comme on peut le penser, que le travail et les soins éclairés de diverses personnes avancent la réussite du projet, que Nous avons mûrement réfléchi, de rappeler le chant liturgique à son ancienne forme. Au nombre de ceux-là, il convient de vous donner une place particulière, à vous qui, dès avant que Nous ayons prescrit quelque chose sur la Musique sacrée, aviez déjà fondé la *Schola Cantorum*, conformément à Nos désirs, et qui ne cessez de propager partout la légitime discipline du chant grégorien. Recevez-en de Nous la louange que vous méritez, et la marque de Notre volonté reconnaissante, et sachez en même temps que Nous attendons encore de votre zèle ingénieux, avec l'aide de Dieu, les fruits les plus féconds. Nous vous accordons donc dans le Seigneur, de la façon la plus affectueuse, la bénédiction Apostolique, comme gage des faveurs célestes et témoignage de Notre bienveillance envers vous, Cher Fils.

Donné à Rome près Saint-Pierre, le 11 juillet 1904, la première année de notre Pontificat.

PIE X, PAPE.



LE BUREAU D'ÉDITION

De la *Schola Cantorum*, à Paris

Tel est le titre que Ch. Bordes, l'illustre apôtre de la restauration de la musique d'église en France, donna, en 1896, à l'une de ses fondations.

De concert avec Alex. Guilmant, le grand organiste, et le maître compositeur V. d'Indy, qui a continué d'en assumer la direction, Ch. Bordes avait donné à son *Bureau d'Édition* la devise même, les " Quatre Articles " qui furent la charte de fondation de la *Schola :*

1° L'étude et la propagande du *Chant grégorien*, restitué par Dom Pothier ;

2° La remise en honneur du répertoire « A cappella » ;

3° La création d'une *musique religieuse vocale moderne*, respectueuse des prescriptions et des formes de la liturgie ;

4° L'amélioration du *répertoire des organistes*, dans la même orientation.

La Schola Cantorum a pris ainsi l'initiative du mouvement de la réforme de la musique religieuse en France ; elle a été comme la « maison mère » des missionnaires de cette réforme; et des organisations qui tendent au même but.

Le Bureau d'Édition tient à rester fidèle à cet idéal : il a puissamment aidé les différentes fondations qui se sont occupées de la diffusion de la bonne musique d'Église ; on peut dire qu'il n'a pas failli à son but.

Tant par ses *rééditions des maîtres anciens*, que par les *publications des compositeurs modernes*, il s'est toujours efforcé de rester dans la ligne de la musique religieuse vraiment *classique*, en se montrant en même temps le partisan résolu d'un art « vraiment moderne », héritier des justes traditions, mais jamais « moderniste ».

Les collections d'œuvres de Palestrina, Josquin des Prés, Orlande de Lassus, Victoria, parmi les anciens ; celles de Bordes, Guilmant, d'Indy, chanoine Perruchot, chanoine C. Boyer, F. de La Tombelle, etc., parmi les modernes, tant dans la forme du motet que dans le cantique en langue vulgaire ou les pièces d'orgue ; les publications pratiques de chant ou d'accompagnement grégoriens, de A. Gastoué, abbé Jacquemin, etc., sont un sûr garant de ce que vaut le Bureau d'Édition de la Schola, qui continue, plus que jamais, de par sa fondation et ses origines, à se consacrer exclusivement aux plus beaux modèles de la musique religieuse.

LA TRIBVNE DE ST-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE & D'ART RELIGIEUX

PUBLIÉE SOUS LES AUSPICES DE LA

Schola Cantorum

Chant grégorien et populaire. — Polyphonie et Orgue. — Liturgie et Archéologie chrétienne.

ABONNEMENT	BUREAUX	ABONNEMENT
France et Colonies, Belgique. 18 fr. Union Postale (autres pays). 20 fr.	Au BUREAU d'ÉDITION de la Schola *269, Rue Saint-Jacques* PARIS	Pour MM. les Ecclésiastiques, pour les Communautés, les Professeurs et Élèves de l'Ecole. 17 fr. (France et Colonies, Belgique).

Le numéro : **1 fr. 75.** — Les abonnements partent du mois de décembre de chaque année.

SOMMAIRE

Notes sur Palestrina et ses maîtres français

à propos de récentes découvertes

La mémoire de Palestrina, avec celles des musiciens les plus célèbres, a partagé le sort de subir les récits les plus légendaires : l'enfance du maître, son éducation artistique, son rôle dans la prétendue « réforme » de la musique sacrée, ont suscité autant de récits plus ou moins sujets à caution, que le grand ouvrage de l'abbé Baïni, ses *Memorie storicho-critiche*, n'ont pas été les derniers à faire connaître ; les historiens de tout un siècle furent aveuglés par l'auteur, qui lui-même prenait ses déductions, avancées à la légère, pour le dernier mot de la critique historique.

Mais, avec l'attention qui se porta ainsi vers le grand maître romain, vint l'idée de contrôler les dires de Baïni : ils se trouvèrent fréquemment controuvés ; de là, la confiance rejaillit sur les travaux de Haberl, conduits avec l'esprit méthodique des chercheurs d'outre-Rhin, et qui semblèrent, en tout, devoir inspirer pleine confiance ; ne sont-ils pas basés sur le document pur, dans toute son authenticité ?

Or, si la véracité de Haberl est au-dessus de tout soupçon, est-il certain, néanmoins, qu'il faille en tout lui accorder une entière confiance ? N'a-t-il pas transcrit un peu trop hâtivement quelqu'un des documents par lui révélés ? N'a-t-il pas aussi « interprété » à sa façon quelques-unes de ces révélations apportées par les sources authentiques ?

J'ai eu déjà justement l'occasion, au sujet de Dufay, de trouver Haberl en défaut, et, s'il ne faut pas suivre Baïni, il ne faut pas non plus accorder créance aux déductions de l'érudit allemand sur certaines dates proposées par lui, telle que celle de la naissance de Dufay, à reculer de dix à quinze ans sur l'année proposée par Haberl.

Sur la naissance de Palestrina, par contre, si Haberl, dans ses premiers travaux, avait avancé, à la suite d'un autre savant allemand, la date de 1514, il reconnut ensuite s'être trompé ; l'un des documents qu'il ignorait alors et qu'il a, d'ailleurs, transcrit avec de trop nombreuses fautes de lecture : l'éloge de Palestrina par Melchior « Major », qu'on trouvera rigoureusement reproduit dans le premier ouvrage de Casimiri cité plus loin, lui permettait de calculer et de fixer environ à 1526 la date de la naissance du grand maître. Il se rapprochait ainsi des chiffres qui flottaient dans l'air incertain de la tradition romaine : Adam de Bolsena, écho des récits de la chapelle pontificale, avait dit 1529 ; un autre écho recueilli par Baïni disait 1524. Comme l'a dit très justement notre regrettée collègue Michel Brenet : « Il faut donc, jusqu'à nouvel ordre, accepter hypothétiquement, pour la naissance de Pierluigi de Palestrina, la date de 1526, qui peut, ainsi que nous le verrons, s'accorder avec les événements de sa vie. [1] »

D'un autre côté, Mme Brenet avait contribué à démontrer la fausseté de l'interprétation présentant le français Claude Goudimel, qui aurait tenu une école de musique à Rome, comme professeur de composition de Palestrina. Non seulement les dates s'y opposeraient, mais Goudimel n'est jamais allé à Rome [2], ni même en Italie, semble-t-il bien.

Néanmoins, un double fait demeurait à peu près certain : *a*) le maître de Palestrina aurait été un français de la région du Nord ; *b*) son nom devait avoir une consonance en *el*. On a successivement lu, avec Antonio Liberati, « Gaudio Mell », puis, avec Pitoni, « Claudio Mell » ; on proposa « René de Mel », ensuite « Roussel », puis « Goudimel ».

1. *Palestrina*, par Michel Brenet, collection des « Maîtres de la Musique », Paris, Alcan, p. 33-34.
2. M. Brenet, *Claude Goudimel*, p. 7 et suiv. Cf. le *Palestrina* du même auteur, p. 40 et s.

En dernier lieu, notre savant collaborateur, Mme Brenet, s'en tenant à la consonance et à la graphie extérieure du nom énigmatique, supposa qu'une fausse lecture « Cl. Mell. », pouvait cacher le nom de « Cimello », musicien italien assez connu, et dont les circonstances de la vie pouvaient raisonnablement s'appliquer aux fonctions de maître de Palestrina. Aucune des suppositions faites n'était exacte : la tradition avait raison, et les beaux travaux de l'érudit maestro R. Casimiri viennent de le démontrer avec évidence.

Ce sont les résultats des recherches de Mgr Casimiri que je veux résumer et présenter ici [1]. La situation de cet éminent musicien, maître de chapelle de Saint-Jean-de-Latran, et camérier secret de S. S. Benoît XV, à qui il vient de dédier l'un de ses travaux, lui ont facilité des moyens de puiser à son aise dans les archives les plus fermées, et d'apporter de nouveaux et sûrs documents à l'histoire de Palestrina, dont plusieurs faits controversés, obscurs ou même ignorés, sont ainsi mis en pleine et décisive lumière, apportant des corrections et des additions, souvent importantes, à tous les travaux, sans exception, dont l'illustre musicien a été jusqu'ici l'objet.

*
* *

Palestrina naquit vers 1526. Déjà, le testament de la grand'mère de Palestrina, découvert et publié par M. Cametti [2], avait incliné les érudits vers cette conclusion, qui confirmait les conclusions dernières de Haberl ; mais on hésitait sur la question de savoir si le petit *Jo*, qui y est porté, était notre auteur. Des documents présentés par Mgr Casimiri, il demeure certain qu'il s'agit bien du maître, qui, au moment où fut rédigé ce testament, le 22 octobre 1527, avait de un à deux ans : « Jo. » da Palestrina serait né, ainsi, entre le 22 octobre 1525 et le 22 octobre 1526.

Cette date, ou cette époque, se trouve à nouveau confirmée par un des documents découverts par Mgr Casimiri dans les archives de Sainte-Marie-Majeure, et relatif aux faits suivants.

Palestrina fut enfant de la maîtrise de Sainte-Marie-Majeure d'environ 1537 à 1541. Un des actes concernant les six *putti cantori* de cette église, du 25 octobre 1537, mentionne « Joannes de Pelestrina » (*sic*) ; celui-ci, d'après le rang qu'il y occupe parmi les enfants (qu'on gardait de l'âge de dix à quinze ans), devait alors avoir onze à douze ans : ainsi cela reporte à la même date que précédemment, pour la date éventuelle de sa naissance. Cette maîtrise était organisée sur le modèle de celles des grandes églises de France et de Belgique : les enfants, pensionnaires,

1. Sac. Raffaele Casimiri, maestro della Cappella musicale Lateranense, *Giovanni Pierluigi da Palestrina*, nuovi documenti biografici ; Roma, edizione del « Psalterium ». — Du même auteur : *Il « codice 59 » dell' Archivio musicale lateranense* autografo di Giov. Pierluigi da Palestrina ; Roma, Tipografia Poliglotta Vaticana, 1919.

2. *Rivista musicale italiana*, t. X, p. 517.

y recevaient les leçons d'un maître de grammaire et d'un maître de musique ; à mesure que les enfants grandissaient ou muaient, le maître de chapelle de l'église devait leur enseigner le contrepoint et la composition. Les dates fixées ainsi par Mgr Casimiri pour l'éducation musicale de Palestrina à Saint-Jean-de-Latran coïncident d'ailleurs avec le témoignage d'un vieil annaliste de sa ville natale, qui fixe « vers l'année 1540 » le départ de Giovanni Pierluigi à Rome, pour y étudier la musique.

Les maîtres français de Palestrina. — Des documents déjà signalés ayant fait connaître le nom d'un Giacomo Coppola comme ayant eu sous sa direction, en tant que pensionnaire, les enfants de chœur de cette basilique, quelques historiens en avaient conclu qu'il dirigeait le chœur de l'église : il n'en est rien. Ce Coppola, dont le nom et la qualité reviennent souvent dans les archives de Sainte-Marie-Majeure, était simplement le chapelain-chantre chargé de veiller au vivre et au couvert des petits chanteurs. Sans doute était-il aussi leur « répétiteur » ; à cela se seraient bornés ses soins musicaux.

Mais nous connaissons désormais les maîtres de musique qui enseignèrent ces enfants à la même époque. Le plus ancien en date, et qui quitte sa charge en 1539, pour passer maître des enfants de chœur à Saint-Louis-des-Français, est un compositeur auquel la tradition donne une origine française, et qui est connu sous le nom italianisé de Rubino ou Robino [1].

Voilà vraisemblablement quel fut le premier professeur de chant de Pierluigi ; peut-être celui auquel une pittoresque histoire, recueillie autrefois par Pittoni, donne l'honneur d'avoir distingué la voix et les dispositions du jeune Giovanni [2] ; un nommé Robert, dont on ne sait rien, lui succéda.

Et nous connaissons enfin le nom du maître de chapelle de Sainte-Marie-Majeure, au moins à partir de 1540, c'est-à-dire au moment où le jeune Palestrina, arrivé à l'âge critique de la mue, devait passer à l'étude du contrepoint et de la composition :

Ce maître fut Firmin Le Bel, français, clerc du diocèse de Noyon. On comprend dès lors la tradition romaine sur le professeur de Palestrina : un français de la région du Nord, au nom terminé en *el* [3].

Voilà qui est d'un intérêt grand, et qui explique comment Palestrina

1. Il ne resta que peu de temps à l'église des Français, et devint, à la fin de la même année, maître de chapelle à Saint-Pierre, poste qu'il devait conserver de longues années, non sans avoir, dans l'intervalle, assuré le service de Saint-Jean-de-Latran, du 1er octobre 1548 au début de 1550.

2. Le chemin suivi par les habitants de la cité suburbaine de Palestrina pour venir faire leurs achats ou leurs ventes à Rome passe en effet devant l'église Sainte-Marie Majeure ; ce serait au cours d'une de ces visites que le maître de chant de l'église aurait été frappé par la beauté de la voix du petit « Jo », chantant quelque mélodie « d'une manière enfantine ».

3. Firmin Le Bel devint plus tard maître de chapelle de Saint-Louis-des-Français, et, de là, fut admis, en 1561, parmi les chantres pontificaux de la Sixtine.

s'était si bien assimilé ce que ses contemporains appelaient le style « flamand », si visible dans ses œuvres.

Mgr Casimiri nous promet d'ailleurs d'éditer les quelques motets, inédits encore, qui sont conservés, de Le Bel et de Robino : ils nous feront connaître le style précis des maîtres qui élevèrent Palestrina [1].

*
* *

Palestrina devait plus tard revenir à la basilique où il avait été élevé, mais comme maître de chapelle, le 1er mars 1561.

Mais, là encore, nouvelles erreurs, que relève à loisir l'érudit chercheur qui nous fournit ces documents. Le maître ne resta pas dix ans au service de Sainte-Marie-Majeure, comme on l'a écrit : il quitta cette église dès 1567, où G.-M. Nanino lui succédait. Et ce fut au service du cardinal d'Este, auquel il dédia son premier livre de motets à cinq, six et sept voix (en 1569), que Palestrina passa les années qui le séparèrent de son entrée à Saint-Pierre.

Enfin, grâce à la reconnaissance et à l'examen minutieux du « codice 59 » des archives du Latran, *manuscrit autographe* de Palestrina, son successeur actuel a pu relever d'une façon précise la période de composition de plusieurs des œuvres intéressantes du maître, qui y sont contenues, et parfois avec ratures ou modifications : les *Lamentations*, les fameux *Impropères*, les hymnes. Une aventure comique, et passablement ridicule, avait laissé supposer que ce manuscrit avait disparu, vers 1900, des archives de Latran ; on fit des recherches partout ailleurs : en réalité, le manuscrit n'avait jamais quitté sa place. Mgr Casimiri prouve d'une façon inattaquable que, écrit à trois reprises principales entre 1555 et 1589, il servit à Palestrina à des exécutions de la Sixtine, en 1573, ainsi qu'en fait foi la mention des noms des chanteurs qui s'y trouvent, et pour lesquels sans doute il avait composé les œuvres où ils figurent ; le même manuscrit fut également utilisé pour l'édition des hymnes en 1589. Loin d'être, comme on l'a cru longtemps, un manuscrit où Palestrina aurait mis au net les œuvres composées par lui pour Saint-Jean-de-Latran, il paraît, après avoir appartenu à sa famille, s'être trouvé dans la bibliothèque du duc d'Altaemps, vers 1605-1611, et il ne figure dans l'*archivio* de la cathédrale romaine que vers 1620.

Mais si ce manuscrit contient, de sa propre main, quelques-uns des plus beaux chefs-d'œuvre du maître, il ne réhabilite pas, hélas ! ce qu'on savait déjà de son sentiment pour le chant grégorien, dont il fut le premier démolisseur [2]. Il est navrant de voir, par les reproductions qu'en donne Mgr Casimiri [3], ce que sont devenues la mélodie et la notation du *Libera* sous la plume même de Palestrina. Jetons un voile.

1. De son côté, M. Cametti, dont j'ai parlé plus haut, annonce une monographie détaillée de la chapelle musicale de Saint-Louis-des-Français, dont justement Robino et Le Bel furent directeurs.

2. J'ai traité tout au long la question dans mon ouvrage sur *le Graduel et l'Antiphonaire*, p. 147 à 181.

3. *Il « codice » 59*, p. 44-45.

*
* *

Une dernière leçon est à tirer des suggestives publications que vient, si à propos, d'éditer le maître de chapelle du Latran. Haberl, l'illustre éditeur allemand des Œuvres complètes de Palestrina, le savant musicologue, avait eu en mains le codex autographe : il l'avait copié, mais... de quelle façon incomplète ! et inexacte !

Les pages 46 à 74 du volume consacré à ce manuscrit par Mgr Casimiri sont occupées par la confrontation du texte authentique et des passages erronés de la version Haberl ; un supplément de vingt-huit pages est consacré à un certain nombre de pièces à quatre et cinq voix... oubliées par Haberl dans sa publication intégrale !

Un choix d'excellentes reproductions photographiques permettent de juger du manuscrit original, et d'admirer la belle graphie du grand maître italien. L'auteur de ces remarquables recherches annonce de plus qu'il prépare une publication de mémoires et documents pour l'histoire musicale de la basilique de Latran, où seront fixés bon nombre de points de détail sur les maîtres et exécutants de cette célèbre chapelle. Peut-être ce travail, qui promet d'être des plus intéressants, nous fixera-t-il sur les conditions et l'emploi de l'orgue dans cette basilique, qui conserve encore, mais hors d'usage, un grand vingt-quatre pieds en montre, bel instrument du xvie siècle, et que Palestrina a donc pu entendre, et sur lequel il a peut être exécuté quelqu'un de ses *ricercari*.

On oublie trop souvent, en effet, que ce maître de la polyphonie vocale écrivit aussi pour l'instrument, et que, plus d'une fois, ses fonctions furent d'être tout ensemble « organista e cantore ».

A. Gastoué.





NOUVELLES ET COMPTES RENDUS

PARIS

= *Les Amis des Cathédrales.* La vaillante section chorale des « Amis des Cathédrales », sous la direction autorisée de son sympathique chef M. H. Letocart, a donné un nouveau concert à la Salle du Conservatoire, fin décembre, avec le concours apprécié de notre ami F. Raugel qui présenta et commenta excellemment les exemples choisis, suivi avec le plus grand intérêt par les auditeurs. Sujet : *Les contrapuntistes franco-belges des XVe et XVIe siècles.* On oublie trop souvent que sans eux Palestrina et Victoria n'auraient pas été ce qu'ils furent, et qu'eux-mêmes sont fils spirituels du génial initiateur que fut Guillaume de Machaut au XIVe siècle. Aussi MM. Letocart et Raugel se sont-ils plu à mettre admirablement en lumière le rôle glorieux de cette école du Hainaut, de la Flandre et des musiciens de l'Ile-de-France, avec des motets choisis, psaumes, morceaux de messes de Guillaume de Machant, puis de Guillaume du Fay, Ockeghem, Isaac, Antoine Févin, Pierre de La Rue, Josquin des Prés, Jean Mouton, enfin de Pierre Certon, Adrien Willaert, Goudimel, Orlande de Lassus.

Il est particulièrement intéressant et consolant de voir ainsi un de nos meilleurs groupes choraux s'attacher à l'interprétation des chefs-d'œuvre de nos anciens maîtres français. D'ailleurs, en pleine guerre, les Amis des Cathédrales avaient déjà donné, pour les œuvres de guerre, de belles auditions, dont l'une, à la Sainte-Chapelle, était consacrée aux œuvres des anciens musiciens de cette fameuse chapelle, depuis le XIVe siècle jusqu'à M.-A. Charpentier ; une autre, à la Salle des concerts du Conservatoire, donnée en plein bombardement des « Berthas », chantait la musique religieuse française à travers les âges, depuis les contrepoints primitifs de l'école limousine du XIIe siècle, et un *organum* « triple » de Pérotin, le génial organiste de Notre-Dame de Paris au XIIIe.

= *La Manécanterie.* Cette œuvre intéressante, dont l'ardeur juvénile ne le cède en rien à l'enthousiasme plus réfléchi des grandes sociétés, a donné dans la salle de la Schola deux concerts, très réussis, en janvier et février. Outre les « numéros » grégoriens, polyphoniques ou les chansons populaires, qui font leur habituel succès, la Manécanterie, sous la direction de M. l'abbé Rebuffat, avait fait place, entre autres œuvres

intéressantes, à un *Agnus Dei* à trois voix, de Fleurie, compositeur du XIVe siècle, et au superbe *Sanctus* de Jean Tapissier, un véritable maître du commencement du XVe siècle, écrit pour un chœur à l'unisson avec accompagnement instrumental, et dont l'effet avait déjà causé une impression profonde lors de la première exécution qui en fut donnée en 1914 à la Sainte-Chapelle, par les enfants de Saint-François-Xavier, sous la direction du regretté Drees.

Là encore, nous avons avec joie applaudi à cette remise en honneur de nos vieux maîtres, et particulièrement de ceux du moyen âge, si inconnus et si intéressants, auxquels la Manécanterie, elle aussi, a dessein de se consacrer.

= L'étonnant artiste qu'est M. Marcel Dupré a voulu donner, en une série de dix auditions, les vendredis de janvier, février et mars, l'*œuvre d'orgue tout entière* de J.-S. Bach ! Il ne fallait rien moins que le talent exceptionnel de Marcel Dupré pour oser entreprendre, et avec quelle maîtrise ! une telle suite de récitals, au cours desquels on ne sut le plus admirer, de la beauté des œuvres, ou de la présentation magistrale qu'en faisait l'excellent organiste. Classées par genres et par époques de la vie de Bach, ces œuvres étaient élégamment présentées ou commentées dans les notices écrites sur elles par l'artiste lui-même et par notre éminent collègue M. Maurice Emmanuel. Une fois de plus, M. Marcel Dupré a bien mérité du grand art religieux : disons qu'à son habitude, le grand organiste a donné *par cœur* tout cet ensemble des œuvres de Bach !

= Nous avons appris, trop tard pour en parler précédemment, la séance donnée à la salle Gaveau par le « Madrigal-Vereeniging » d'Amsterdam, et consacrée à l'art « a cappella » ancien et moderne. Déjà, il y a quelque quinze ans, les chanteurs hollandais, dirigés alors par M. Averkampf, nous avaient émerveillés par leur esprit artistique, leur profonde science du chant et leur valeur vocale. Aujourd'hui, sous la direction de M. Dresden, les *neuf* membres de la société n'ont pas été moins applaudis dans les œuvres de Josquin des Prés, Orlande de Lassus, Jannequin, Claude le Jeune, du Caurroy, qu'ils ont fait entendre.

Fidèles en effet à l'organisation des anciennes chapelles, dont le nombre d'exécutants ne dépassaient guère le double quatuor, cette excellente compagnie n'a jamais voulu être une masse chorale, mais une élite d'artistes, dont la valeur donne à l'exécution de ces anciennes œuvres une clarté merveilleuse.

CAEN. — M. Vincent d'Indy vient de donner, avec le concours de la *Schola Saint-Grégoire*, une brillante conférence sur *La musique religieuse*. S. G. Mgr Lemonnier, évêque de Bayeux, présidait cette intéressante séance, tenue dans la salle de la rue Guilbert, où se pressait une nombreuse assistance. Au programme, les acclamations carolingiennes : *Christus vincit* ; l'*alleluia*, ℣. *Veni sancte Spiritus* ; la séquence *Ave Mater*, de Dom Pothier (*Cantus Mariales*) ; *Fleurissez, fleurs du Rosaire*, de Ch. Bordes ; qui formaient la partie grégorienne ou « gré-

gorianisante ». Dans une seconde partie : *Benedictus* et *Hosanna* de la messe *Iste Confessor* de Palestrina ; *Domine convertere* d'Orlande de Lassus ; *Tantum ergo* de Victoria. A la sortie, Noël populaire harmonisé par Gevaert.

Versailles. — La *Gilde Sainte-Marie* de Versailles, société féminine d'apostolat et d'art religieux, création encore assez récente, puisqu'elle compte à peine un an d'existence, a donné, avec le concours de sa section de musique, comprenant une cinquantaine de dames, une intéressante et remarquable séance consacrée aux Vieux Noels, sous la présidence de M. l'archiprêtre de la Cathédrale. Un public brillant et nombreux avait répondu à cet appel, et applaudit les pièces suivantes, que dirigeait excellemment M. l'abbé Huet, maître de chapelle de la Cathédrale Saint-Louis :

I. Chants latins : 1. *Puer natus est nobis*, antienne, chant grégorien (VIe siècle) ; 2. *Congaudeat*, cantilène (XIe siècle) ; 3. *Omnis mundus*, « conduit » à deux chœurs (XIVe siècle).

II. — Noëls du XVe siècle : 1. *Chantons joyeusement*; 2. *Entre l'âne et le bouvelet* : 3. *O divin enfançon* ; 4. *Chantons, je vous en prie* ; 5. *Au Saint Nau*.

NOEL « *POUR LES INSTRUMENTS* » : *Les bourgeoises de Chastres* (M.-A. Charpentier).

III. Noëls des XVIe et XVIIe siècles : 1. *D'où vient qu'en cette nuitée* ; 2. *Notre premier père Adam* ; 3. *Que tardez-vous ?* ; 4. *Chantons tous d'affection* ; 5. *Dieu vient de naître*.

NOEL « *POUR LES INSTRUMENTS* » : *Vous qui désirez sans fin* (M.-A. Charpentier).

IV. Noëls amusants des XVIIe et XVIIIe siècles : 1. *Où s'en vont ces gais bergers*, variation pour clavier (vers 1680). Le Bègue ; 2. *Voisin d'où venait ce grand bruit*, chant ; 3. *Joseph est bien marié*, pour les instruments (M.-A. Charpentier) ; 4. *Le démon assurément*, chant ; 5. *Quand Dieu naquit à Noël*, variations pour clavier (vers 1740) (D'Aquin).

V. Noëls anciens variés (A. P. F. Boëly) : 1. *Je me suis levé par un matinet* ; 2. X*** ; 3. *Noël suisse*.

Pastorale du XVIIIe siècle, transcrite et harmonisé par A. Gevaert (Chœurs et Orchestre).

L'audition fut précédée et accompagnée d'une conférence de M. A. Gastoué, qui présentait les numéros inscrits au programme, et fit entendre au clavier les pièces de Le Bègue, d'Aquin et Boëly, les derniers transcrits spécialement sur les manuscrits inédits de l'auteur. Pareillement inédits étaient les noëls de M.-A. Charpentier, que le petit orchestre de la *Gilde Sainte-Marie* exécuta à ravir, et qui avaient été, pour la circonstance, exhumés des fonds poudreux de la Bibliothèque nationale, où ils n'avaient rien perdu de leur grâce et de leur exquise musicalité.

*

Ce fut un beau succès pour la chorale de la Gilde, que nous espérons bientôt entendre dans les diverses églises de Versailles, et des environs.

Canada. — *A l'Université de Montréal.* Notre distingué confrère M. J.-N. Charbonneau, le dévoué directeur fondateur de la *Schola Cantorum* de Montréal, donne cette année, à l'Université, un cours supérieur de Chant grégorien et de liturgie musicale. Ce cours, à la fois théorique et pratique, comprendra une série de vingt leçons.

Ont été étudiés jusqu'ici : le rôle du chant sacré comme partie intégrante de la liturgie ; l'historique du chant grégorien, ses origines, sa diffusion, son apogée, sa décadence, sa restauration ; l'année ecclésiastique, ses deux grands cycles ; les livres liturgiques à l'usage des chantres ; le *Motu proprio* de Pie X sur la musique sacrée. Vient ensuite l'analyse des chants du Propre de la messe : l'Introït, le Graduel, l'Alleluia, le Trait, la Séquence, l'Offertoire, la Communion. Chaque leçon se termine par des exercices pratiques.

Un tel cours ne peut être que de la plus grande utilité chez nos « compatriotes » canadiens, où la musique d'église n'est pas toujours encore à la hauteur de sa mission, malgré des efforts dévoués, comme ceux de M. Charbonneau, auxquels nous applaudissions déjà il y a quelques années. (V. *Tribune*, t. XVI, 19 et 227.)

D'ailleurs, le Canada compte depuis l'an dernier une vaillante revue mensuelle : *La Musique*, dirigée par M. Létourneau, — un élève de notre Schola, — et où bonne place est donnée à la musique religieuse digne de son objet.

Londres. — L'*Oriana Madrigal Society* a donné récemment un intéressant concert *a cappella*, allant du xvi[e] siècle aux temps actuels, y compris Debussy ; on y a entendu entre autres : *Nowell and Sire Christmas*, d'après un manuscrit du temps de Henry VIII ; *Ave Maria* de Palestrina ; *Hodie Christus natus est* de Sweelinck ; et trois vieux noëls français traités pour quatuor vocal par M. C. Kennedy Scott, directeur de la Société : *Le vermeil du soleil*, de Denisot ; *Pastre dei mountagno* (provençal) ; *Les Anges dans nos campagnes*. Le succès a été grand pour toutes ces pièces.





Considérations sur la musique d'Orgue

L'orgue est un des instruments les plus anciens qui soient, à part les types primitifs de flûtes à bec ou à anche dont il découle, et qui l'ont suscité. La dénomination d'outils est plus juste lorsque l'on parle de ces objets, producteurs de bruit, ou de son peu appréciable, tels que furent, dans l'antiquité, les trompettes, buccins et cornets, martelés au hasard ; d'autre part, les sistres, les crotales, triangles et autres types inaccordables ; comme aussi les lyres, cithares, psaltériums et épigones qui devaient, quoique montés sur cordes, être d'une justesse des plus rudimentaires, de par l'imprécision de leur chevillage.

Il suffit, pour s'en convaincre, d'entendre, de nos jours, l'orchestre d'un bal arabe, ou tout ce qui vient des pays orientaux. Certains illusionnistes se complaisent à découvrir, à travers ces bruits multiples et discordants, tout un système rythmique et même harmonique ! C'est pure chimère ! Quand, sur un rythme ne reposant que sur un unique temps fort, chacun imagine et superpose un rythme personnel, il résulte toujours de ce mélange quelque chose qui n'est pas banal, sans, pour cela, posséder la moindre originalité. Ce n'est que « rien du tout » en tant qu'art musical, quand même il s'ensuivrait, par l'interprétation d'un Félicien David, une impression d'art des plus profondes. A cet égard, *le Désert* est un pur chef-d'œuvre. Mais ce fut l'interprète qui y mit l'empreinte de son génie.

En passant, ne tenons pas compte, non plus, des Trompettes de Jéricho, lesquelles, de par la Bible elle-même (Josué, chap. VI, § 4 et suivants) n'étaient que des cornes de bélier dont on faisait sortir, en soufflant dans la pointe perforée, un son rauque, comparable, en beaucoup plus fort, à celui des cornets à bouquin du Mardi gras, aujourd'hui défunt !

Chose à noter, c'est en Chine qu'il faut aller pour trouver, dans l'antiquité, des instruments réellement accordés, et capables de produire une musique, et non pas seulement du bruit. Ces instruments sont toujours doux. On rencontre même des séries parfaitement accordées de petits gongs, ne servant que dans les Temples, qui en remontreraient même au Célesta Mustel pour la justesse et la pureté de leurs vibrations.

Tandis que dans notre antiquité à nous, latine ou grecque, si la musique monodique vocale fut en honneur, basée sur un système de solfège très compliqué, et dont on ne peut douter, car les documents sont là qui le prouvent, toute idée de musique polyphonique et orchestrale doit être écartée. Si les vainqueurs des jeux olympiques étaient salués par un orchestre [1] ! ? ! ce ne devait, ce ne pouvait être qu'au fracas du plus barbare charivari, flûtes ou anches à part, comme nous l'avons exprimé plus haut, celles-là étant seules capables d'accompagner, alors, le chant.

Quant au chant, il faudrait, je crois, user de la plus grande réserve pour en apprécier les effets possibles. Les pays orientaux se manifestent, tous, par une voix nasillarde et gutturale, totalement inexpressive et ne pouvant, en aucune façon, être comparée à ce que nous appelons, nous, du chant. On n'a qu'à aller, de nos jours, parmi les populations du Centre pour constater à quel point l'appareil vocal s'y trouve, non seulement sans culture, mais musculairement atrophié. Cela ne les empêche pas de s'imaginer qu'ils chantent lorsqu'ils hurlent. Les Chants de David pouvaient être bons comme poésie, mais il est douteux, fort douteux, que ce fût du chant d'après nos méthodes et notre conception du mot. Néanmoins puisque la légende existe, elle est bonne à respecter, comme toute légende, mais en évitant de la généraliser. De même pour sainte Cécile, devenue patronne de la musique, que l'on voit figurer sur les vitraux portant un petit orgue du xve siècle, mais dont la seule faculté musicale était la ferveur de son âme. C'est extrêmement louable, mais non suffisant pour remporter un prix au Conservatoire !!

Qu'est-ce qu'un orgue, pris à son origine ? C'est une série de plusieurs flûtes, hautbois ou chalumeaux, comme on voudra les appeler, chacun ne donnant qu'une note, au lieu d'un seul qui, par les doigts, en produit plusieurs, successivement, si la flûte est simple, simultanément, si elle est double. Or il y en avait de telles. C'est même le seul et le meilleur argument en faveur d'une polyphonie possible, si combien précaire !

Le plus ancien monument figuré que l'on possède sur l'orgue est un fragment de figurine en terre cuite, visible au musée de Carthage. Ce morceau fut la première certitude sur le fameux orgue hydraulique au sujet duquel on a si fort discuté jusqu'à ce que Clément Loret, le regretté organiste de Saint-Louis d'Antin, fût parvenu à le reconstituer entièrement. L'emploi de l'eau que l'on s'était évertué à supposer bouillante (*sic*) ou contenant des poissons (re-*sic* !) n'était utilisée que sous forme d'un réservoir compensateur de pression !

Dans cet état, quel fut le rôle de l'orgue ? C'est assez difficile à pré-

1. Ne pas oublier que les mots = orkhestra = et = mousikè = avaient, dans l'antiquité, une acception toute différente de celle que nous leur donnons. *Orchestre* était surtout synonyme de danse, dont il est dérivé (orkheisthai), et *musique* était un terme général désignant tout commerce avec les muses. Eschyle était, pour les Grecs, un musicien ; et, au théâtre, les cortèges défilant autour d'un autel devant le proscenium étaient un orchestre.

ciser, même en passant sous silence tout ce qui pourrait avoir trait à la composition, à l'exécution, ou à la virtuosité. C'était surtout, vu la rareté, et, aussi, vu la dépense, un objet de cadeaux royaux. Tout porte donc à croire qu'on s'en servait surtout pour orner les palais.

Passons sur son usage et ses transformations depuis l'antiquité.

L'usage s'en perdit tout à fait lorsque le temps fut passé des somptueux empereurs ; il renaquit avec les fondateurs de sociétés nouvelles, comme Charlemagne et Haroun-al-Raschid.

Depuis... mais si, depuis, nous voulions suivre les perfectionnements successifs de la facture, de la composition et de l'exécution d'orgue, un fort volume n'y suffirait pas. Franchissons donc les siècles, sans nous y arrêter, et parvenons jusqu'à nos jours.

Que voyons-nous comme usage moderne de l'orgue ? Trois catégories se présentent de suite. L'orgue liturgique, l'orgue extra-liturgique et l'orgue de concert. Le premier s'explique par sa définition même. Le second comprend les antiennes, les offertoires, les communions, les sorties, les marches, tout ce qui, dans la composition d'orgue, s'ajoute à l'office, sans en faire jamais partie intégrante. Le troisième englobe tout ce qui est hors de l'église, sous forme de récitals ou bien, avec orchestre, d'oratorios, de cantates, en un mot de concert, allant du demi-religieux jusqu'au profane absolu.

Il est bien certain que l'orgue liturgique sans rémission est sévère. L'on peut objecter que ce n'est pas la peine de posséder des instruments comme on en voit tant aujourd'hui pour les réduire au seul rôle de soutien des voix. On pourrait presque dire qu'à vouloir être, à pareil point, liturgique, l'orgue ferait aussi bien de le devenir en totalité, en se taisant résolument devant les voix *a cappella* ainsi qu'il est procédé à la Chapelle-Sixtine. Mais on n'est pas là pour faire de la théorie pure. Si donc, l'orgue liturgique est digne du plus grand honneur, il est néanmoins légitime de lui demander autre chose dans l'ordre extra-liturgique pour tempérer l'austérité de la règle.

Mais c'est à ce propos que commence la controverse ! Si l'orgue parle tout seul, où s'arrêtera-t-il ? Et dans quelle mesure le style qu'il emploiera sera-t-il adéquat au lieu, à l'heure et à l'atmosphère ? Que dire de ces offertoires à grands fracas, qui furent presque de règle pendant longtemps, de ces petits solos sautillants qui folâtraient pendant l'*Agnus*, de ces imitations de vocalises éperdues pendant la communion, qui faisaient pâmer d'aise, et aussi d'onction du reste sincère, les fidèles de toute une époque. Il est vrai que, depuis le dernier quart de siècle, le sentiment de l'opportunité a prévalu. Il est rare d'entendre répondre à l'*Orate fratres* par un accord énorme faisant vaciller les cierges. Les bibliothèques ne s'ouvrent plus pour laisser sortir tous ces petits récits de Hautbois, de Quarte de Nazard, de Trompette avec Tremblant nécessaire, ou de Cromorne toujours faux, dont raffolait le XVIIIe siècle, et qui, volontiers, tournent vite à la niaiserie si l'on en abuse. Quelques-uns de ces morceaux sont agréables dans leur simplicité, mais, à tout prendre, ils sont constamment les mêmes, et en rapport avec l'exiguïté

des moyens de l'époque, lorsqu'on avait au récit un clavier incomplet, des accouplements pour ainsi dire inexistants, et un pédalier ridicule où les touches sortaient d'une planche perforée, comme un tableau de sonnerie d'hôtel, sur lequel une seule note, par hasard, était à peine faisable [1]. Le bon sens a eu raison de toutes ces amusettes. Tout ce qui, de nos jours, paraît sous le titre d'offertoire, de communion, de versets, antiennes ou autres, est opportun comme rythme et comme nuance, fût-ce à mérite inégal de valeur artistique. Se doute-t-on aujourd'hui qu'en 1859 un journaliste critique !?? non des moindres, commença un article sur la première représentation du *Faust* de Gounod par ces mots textuels : « En vérité, je vous le dis, la divine mélodie s'est exilée du ciel de la France ». Puis, pour la scène de l'église et pour le prélude par l'orgue seul où Gounod a donné la main à Bach dans la plus fraternelle étreinte, voici l'opinion du critique, reflet de l'opinion des auditeurs : « Ici, au lieu de nous faire entendre, sur cet instrument divin, quelque mélodie céleste, on nous a donné quelques ritournelles classiques sans originalité ! ! » D'après cela on peut juger, même sans le connaître, de ce qu'était, à cette époque, l'orgue extra-liturgique.

Est-on davantage dans le vrai, en ce moment? Toujours on le suppose. De là à l'affirmer !... Néanmoins, on peut être certain de n'être pas ridicule, ce qui est déjà beaucoup.

Quant à la sortie, ce serait vraiment faire preuve d'un ostracisme à la Jansénius que de ne pas permettre à un organiste de talent, et qui fut choisi comme tel, de manifester à cette heure sa virtuosité.

En somme, *Ite Missa est*. La porte est ouverte, laissant pénétrer dans le Temple la lumière du parvis. Il est tout naturel que l'orgue s'extériorise comme les fidèles. D'autant plus que si la sortie se développe un peu trop, il ne reste plus pour l'écouter que celui qui la joue. Il est donc bien libre de faire comme il lui plaît, surtout si, doué d'une pompe électrique, il n'a pas la vision menaçante du souffleur dont la sueur, plus apparente que réelle, vient le rappeler à la cadence écourtée !

Voici donc les deux premiers cas, celui de la liturgie pure et celui de l'extra-liturgie, à peu près résolus. Reste maintenant l'orgue de concert, et c'est là, précisément, où je voulais en venir.

Evitons de tomber dans la distinction puérile par laquelle beaucoup de gens classent l'orgue comme religieux en principe, le piano comme ne l'étant pas, quoi qu'il fasse, même pour remplacer, mal il est vrai, une harpe absente. Tout instrument, tout timbre, tout son, et même tout bruit ne valent en réalité que par l'usage qu'on en fait, et non par définition intrinsèque. A cet égard, rien n'est plus explicite que le *Motu proprio* dans son texte intégral, plutôt que dans celui de ses nombreux commentateurs. Parlant de l'orgue, il recommande qu'il soit conduit

1. En passant, nous ne saurions garder sous silence deux instruments, l'un à Moret (Seine-et-Marne), l'autre au Monastier (Haute-Loire), perdu dans la montagne, près du Gerbier-des-joncs, où la Loire prend sa source. Ces deux Types feront l'objet d'une étude ultérieure.

selon la nature propre de cet instrument. Remarquez qu'il n'est pas question ici de la nature religieuse de l'orgue, mais bien de sa nature sonore. Cela s'adresse donc autant à l'emploi d'église qu'à l'usage de concert, sinon comme ordre, du moins comme goût.

Mais si, au concert, l'orgue est libre d'agir en toute liberté, est-ce une raison pour lui demander, comme composition et comme exécution, plus, et différemment, que son caractère d'instrument à sons fixes ne peut donner ? L'outrance de la polyphonie des timbres, de la nuance expressive, de l'imitation d'orchestre n'est-elle pas une erreur de goût et de connaissance ?

Comme pour le piano, du reste, qui depuis Chopin, Schumann, Mendelssohn, avec une exception momentanée par Grieg, se mortifie à ne plus être du piano, et à prétendre donner une imitation orchestrale illusoire.

Une phrase toute faite est, aussi, celle-ci : « L'orgue est à lui seul un orchestre ». Rien n'est plus faux. L'orchestre, c'est, avant tout, la multiplicité des nuances individuelles. L'orgue, de par sa soufflerie, repose essentiellement sur la parité expressive de tout l'ensemble. Il y a donc antinomie complète entre ces deux termes. L'orgue de concert n'a pas à se préoccuper, c'est entendu, qu'on lui reproche de se vêtir en laïque, ce qui est son droit, mais de là à sortir de son caractère, non pas simplement religieux mais seulement harmonique, il y a une différence à observer ; et il est à remarquer que, pour bien des compositions modernes, et des plus éminentes comme valeur musicale, la comparaison n'est pas toujours en leur faveur lorsque, sur le même programme, figure quelqu'une des pièces de C. Franck. Elles sont pourtant, certes, extra-liturgiques, la grande *Pièce symphonique*, les *Trois Chorals*, et tant d'autres, sont bien du concert. Ces œuvres, de toute beauté, n'auraient place tant à cause de la longueur que de leur caractère à aucun moment de l'office ; mais, traité ainsi, l'orgue garde encore sur les luisants de sa montre quelques reflets de verrières apostoliques ! Jamais une impression d'orchestre ne s'interpose. C'est de l'orgue dans sa beauté, dans sa fixité, si l'on veut même dans sa vapeur d'encens ! Tandis que beaucoup d'autres œuvres dont je ne veux pas citer les auteurs parce qu'on les reconnaîtra, et parce que d'autre part je les admire ; tandis que beaucoup de virtuoses hors de pair, sans conteste ; tandis qu'un plus grand nombre d'exécutants moindres, quoique encore très honorables, ont, de nos jours, plus qu'en aucun autre temps, une tendance, pouvant devenir fâcheuse, à faire oublier, du reste à force d'habileté de plume ou de talent digital, que c'est un orgue qui parle.

C'est ainsi que certaines formes, quoique n'ayant rien de répréhensible en elles-mêmes, telles que les *scherzo*, *scherzetto*, *staccato* diversement rythmés (qu'il ne faut pas confondre avec les *toccata*), donnent à l'esprit, si c'est un orgue qui les joue, une impression de gêne, aussi fausse que celle produite par un *lamento* funèbre sur une petite flûte. Certaines œuvres qui ne seraient passibles d'aucune critique, si c'était à l'orchestre, deviennent par leur genre, leur registration, leurs harmo-

nies, parfois même jusque par leurs titres, une audition, par un orgue, d'une délicieuse suite de Ballet. N'est-ce pas là une erreur ? Et le public ne s'y trompe pas ! Au sortir du récital, étant incapable de discerner où est et en quoi consiste la virtuosité, il ne perçoit qu'une chose, le public, et il l'exprime. C'est qu'on lui a changé son instrument, ou bien que celui-ci lui chante une musique imprévue dans une langue nouvelle qui ne lui est pas encore familière.

L'écueil est certain.

On aurait tort, pourtant, de croire que ces lignes cherchent à faire le procès, dissimulé ou non, de la virtuosité. Elle n'a rien à voir ici. Que l'on ne s'y trompe pas ; aucune œuvre moderne, aucune, n'exige la virtuosité transcendante des grandes œuvres classiques où tout portait, où la nuance était rare, où le style était tout. Mais c'est précisément ce mirage de la virtuosité pianistique, devenant système, qui est sujet à critique. L'usage qui s'en développe tous les jours parviendrait, si l'on n'y met ordre, à dénaturer, au plus grand détriment de l'art et des artistes, le caractère de l'orgue, et avec lui, de tous les instruments à clavier, dans le mirage de la virtuosité orchestrale.

Oh ! ce n'est pas qu'ils ne se vengent, car Dieu sait la mauvaise musique d'orchestre dont ils sont responsables, sous le pétrissage de leurs touches par des mains malhabiles s'imaginant faire, par là, de la composition.

Je sais bien que, d'autre part, il y a une autre tendance, dont les facteurs se félicitent, à répandre les orgues un peu partout, jusque dans les salles de cinéma ! Les causes en sont multiples, et d'ordre économique. La journée de huit heures n'y est pas étrangère. Des instruments de vingt, trente et jusqu'à quarante-deux jeux commencent à accompagner l'écran. C'est très pratique lorsque l'orchestre se met en grève ! Raison de plus, j'imagine, pour laisser ces instruments-là à leur métier, et, lorsqu'ils sont, encore, un orgue de Récital ou d'Oratorio, pour leur garder le style qui leur est propre, comprenant tour à tour la noblesse de leur origine, la sérénité de leur voix sans respiration, le dégagement des passions humaines qui les caractérise, pour leur laisser, en un mot, l'allure respectable de l'organiste à cheveux blancs, du beau patriarche comme le fut le maître Guilmant que nous avons tous vénéré, homme d'église sur son clavier, artiste indépendant au dehors, mais conservant partout l'empreinte de sa profession — qui est une prière —. Elle peut être onctueuse, intime, brillante, solennelle ou murmurée. La fonction de l'instrument qui la traduit en effluves sonores est de conclure par *Laus Domino*. Il ne doit pas s'en départir.

F. DE LA TOMBELLE.





L'Office de la Bienheureuse Jeanne d'Arc

LES HYMNES

J'ai reçu, il y a quelque temps, un fort élégant volume de 88 pages petit in-4°. Son auteur ? Abbé G. Vié, vicaire général d'Orléans, ancien supérieur de La Chapelle-Saint-Mesmin, directeur de l'école de Pont-Levoy (1). Son titre ? A l'autel de Jeanne d'Arc. Trente cantiques et motets (2). Les premiers motets (selon le titre) sont les quatre hymnes que chante l'Église, au 30 mai, en l'honneur de la Bienheureuse, mais combien changées ! En mieux ? Non. Le lecteur sera de mon avis, s'il veut bien étudier le triptyque suivant : à droite, c'est la leçon devenue officielle ; à gauche, c'est le texte latin original ; au-dessous, sa traduction en vers français, par l'auteur, qui cultivait Corneille et Racine avec le même bonheur qu'il cultivait Horace et Tibulle, Adam de Saint-Victor et Thomas d'Aquin (3).

DOMNI REMIGII

QUALIS AB INFANTIA FUERIT JOHANNA

Domrémy — L'Enfance de Jeanne

Hymnus I	In I Vesperis
1. Cum longis gemeret cladibus obruta Certo gallica gens debita funeri, E cœlo miserans auxilium Deus, Misit virgineâ manu.	
2. En custos ovium valle Mosæ latet Annorum tredecim parvula, nil sciens, Solas docta preces, præ sociis pia, Simplex, mitis et innocens.	Stat cultrix vigilans pauperis hortuli, Annorum tredecim parvula, nil sciens, Primas docta preces, præ sociis pia, Simplex, mitis et innocens.

(1) Mort, depuis, évêque de Monaco.
(2) Marcel Marron, éditeur, 11, rue Jeanne-d'Arc, Orléans.
(3) Voir les sept proses qui suivent, dans le recueil, les quatre hymnes. Mgr Vié s'accommodait des vers toniques aussi bien que des vers métriques.

3. Orantem Michael Angelus edocet.
Splendentesque pari lumine virgines
Ambæ martyrii conspicuæ stolâ
Crebris alloquiis fovent.

4. Voces æthereas excipit et pavet,
Sed firmante Deo fortior in dies
Jam cœlo docilis, pro patria libens
Castam se vovet hostiam.

5. Mox dulces socias et patriam domum
Et cum matre patrem jussa relinquere,
Miles facta Dei, quo vocat Angelus,
Fertur nil trepidans eques.

6. Qui fecit patrias gloria sit Patri,
Qui gentes redimit gloria Filio,
Sancto Spiritui gloria, qui pias
Et fortes animas facit.

Orantem Michael Angelus edocet,
Quam claræ parili lumine virgines,
Virtutum meritis conspicuæ simul,
Crebris alloquiis fovent.

Dum voces superas excipit, expavet ;
Sed, fidens Domino, fortior in dies,
Parens imperiis, pro patria libens
Castam se vovet hostiam.

Mox dulces socias et patriam domum,
Et cum matre patrem jussa relinquere,
Miles facta Dei, quo vocat Angelus,
Fertur nil trepidans eques.

Qui terras statuit, gloria sit Patri :
Qui gentes redimit, gloria Filio :
Sancto Spiritui gloria, qui pias
Et fortes animas facit.

Hymne I

1

La France gémissait après cent ans de guerre,
Elle semblait, hélas ! condamnée à mourir,
Quand Dieu, pris de pitié, par une humble bergère
Vint de son ciel la secourir.

2

Voici la bergerette au vallon de la Meuse,
Elle ne sait encor que prier à treize ans,
Mais elle est la plus pure, elle est la plus pieuse
Et la plus douce des enfants.

3

Elle prie, et d'un Ange elle entend la parole,
Bientôt à saint Michel se joignent à leur tour
Deux vierges, le front ceint de la même auréole,
Et qui lui parlent chaque jour.

4

En entendant les voix, elle est d'abord saisie,
Mais son Dieu rend son cœur de jour en jour plus fort,
Et docile à son ordre, elle se sacrifie
Pour son pays, jusqu'à la mort.

5

Il lui faut donc quitter la maison paternelle,
Ses compagnes, sa mère et le hameau natal,
Soldat de Dieu, volant où l'Archange l'appelle,
La voilà, sans peur, à cheval.

6

Gloire au Père Éternel qui créa les Patries,
Gloire au Fils par lequel tout peuple est racheté,
A l'Esprit Saint par qui les âmes sont remplies
D'héroïsme et de piété.

CRITIQUE. — La première strophe, supprimée, amenait ce joli premier vers de la deuxième :

En custos ovium valle Mosæ latet.

Le remaniement a fourni ceci :

Stat cultrix vigilans pauperis hortuli.

Stat cultrix. Dur !

Cultrix vigilans. Jeanne ici nous est donnée pour une « cultivatrice vigilante », telle une fermière de Beauce entendue, cossue, attentive aux moindres écarts de son nombreux domestique, de laquelle il est dit que du seul lait de ses génisses et des seuls œufs de ses poules elle doit payer le loyer de son faire-valoir.

Pauperis hortuli ? Eh bien, non. Jeanne est cultivatrice vigilante de quoi ? de presque rien, d'un jardinet, grand comme un mouchoir, *hortuli*, et non encore d'un mouchoir de pur fil de Cholet, mais de méchant coton, *pauperis*.

Annorum tredecim. En serait-il autrement ? Elle a 13 ans. Si jeune eût-elle géré une terre de 100 hectares ?

Parvula. Elle est toute petite. On sait bien qu'une fillette de 13 ans n'a pas la taille des femmes fortes de Salomon. Mais enfin, on en voit encore, on en rencontre tous les jours, de ces fillettes de 13 ans. Allons, allons, elles sont tout de même un peu plus grandes que le Petit Poucet.

Nil sciens, primas docta preces. Jeanne ne sait rien, rien que ses prières (1).

On m'objecte : c'est le texte même de Mgr Vié. Oui, mais ce vers

Annorum tredecim parvula, nil sciens,

s'expliquait très bien après et avec

En custos ovium valle Mosæ latet,

annoncé par la première strophe. Il grimace après et avec

Stat cultrix vigilans pauperis hortuli,

dur à la bouche, dur à l'oreille, dur à l'esprit.

AURELIANIS

QUALIA BELLATRIX GESSERIT

Orléans — Les Exploits de Jeanne

Hymnus II — Ad Matutinum

1. Verum Dei miraculum :
Repente fit puellula
Miles viris audacior
Bellique dux interrita.

Aureliani turribus
Frustra premuntur hostium :
Intrat Joanna : milites
Hymnos precesque concinunt,

(1) L'original dit : *Solas*, non moins latin que *primas*, et complétif de *nil sciens*.

2\. Cum firmat imbellem Deus
Artemque bellicam docet,
Nec turrium moles obest,
Nec ulla virtus hostium.

3\. Dictis et actis milites
Convertit ad Deum feros,
Docet pudorem, candidum
Castris in ipsis lilium,

4\. Non fundit ense sanguinem,
Dum pugnat, hostes diligit,
Amanter adstat sauciis
Reosque culpæ flet mori.

5\. Ter sancte, ter potens Deus
Qui corda firmas et moves,
Contra malum certantibus
Da robur et victoriam.

6\. Sit laus Patri, laus Filio,
Sit par tibi laus, Spiritus.
Quo robur infirmis viget
Et ignis ardet cordibus.

Quam vellet hosti parcere !
Hunc voce amica præmonet,
Sponte ut recedens, liberum
Regnum relinquat Galliæ.

Negat, sed agmen Gallicum
Ruit : Joanna sanguinem
Profundit, icta vulnere,
Deusque dat victoriam.

Urbes et agros occupat,
Rursus nitescunt lilia,
Turmæ fugantur hostium,
Rhemos patescit semita.

O sancta et una Trinitas,
Firmans movensque pectora,
Contra malum certantibus
Dona vigorem et præmium.

Hymne II

1\. Vrai miracle du Tout-Puissant
Il fait d'une simple bergère
Une héroïne, surpassant
Les plus vaillants hommes de guerre.

2\. Il l'instruit dans l'art des combats,
Il change en force sa faiblesse ;
Aussi rien n'arrête ses pas,
Ni bataillon, ni forteresse.

3\. A son exemple, à ses accents,
Ses fiers soldats se convertissent,
C'est un lis au milieu des camps.
Près d'elle, les vertus fleurissent.

4\. Elle a l'horreur du sang versé,
On la voit prêter assistance
A l'ennemi s'il est blessé,
Pleurer, s'il meurt sans pénitence.

5\. Dieu trois fois saint, trois fois puis-
Contre le mal et pour ta gloire [sant,
Nous combattons à tout instant,
Donne-nous courage et victoire.

6\. Gloire au Père, au Fils, à l'Esprit,
Dont la présence donne à l'âme
Et la vigueur qui la guérit
Et le feu sacré qui l'enflamme.

CRITIQUE. — Le dimètre iambique (1) revient presque à chaque page de l'hymnaire chrétien. « Il y fait très bien, dit Bainvel (2), à cause de sa simplicité (3). » Oui, simple, mais délicat, ingrat, moins qu'avantageux, à cause du peu de mots qu'il comporte. Mgr Vié jouait avec ce vers comme avec les autres : hexamètre, pentamètre, asclépiade, saphique, etc. « Pour bien louer ces pièces charmantes et pieuses, lui écrivait Mgr Touchet (3 mai 1909), il faudrait votre langue ailée,

(1) *Ut prisca gens mortalium* (Horace).
(2) R. P. Bainvel, S. J., *Métrique latine*, p. 135.
(3) Veni Creator Spiritus,
Mentes tuorum visita,
Imple superna gratia
Quæ tu creasti pectora.
Parfait, chaque vers offrant un sens complet, sans élision, sans rejet.

spirituelle et souple : je ne l'ai pas. » Il ne l'avait pas non plus, le correcteur qui a écrit :

Intrat Johanna : milites (I. 2.)
Sponte ut recedens liberum (II. 3.)
Negat sed agmen Gallicum (III. 1.)
Ruit Johanna sanguinem (III. 2.)
Profundit icta vulnere (III. 3.)

Et je ne dis rien de ces chocs de voyelles, agaçants comme tous les chocs : *Hunc voce amica, Sponte ut, O sancta et.* Quelles strophes, où il entre de ces vers ! Et puisqu'on en avait, de ces strophes, à soi, chez soi, pour soi, bonnes, très bonnes, toutes faites, toutes prêtes, quelle idée d'en avoir adopté d'autres ! Les neuf dixièmes et demi des intéressés n'ont cure de ces vétilles. Entendu. Mais si l'autre demi desdits neuf dixièmes s'y complaît ! Pourquoi l'induire en tentation, la tentation de dire tout le mal qu'il pense d'une œuvre pie dont il ne devrait penser et dire que du bien ? Un grand bon point ici à l'auteur, en preuve que je ne dénigre pas son travail par plaisir, de parti pris. Sa 4e strophe est excellente :

Urbes et agros occupat,
Rursus nitescunt lilia ;
Turmæ fugantur hostium,
Rhemos patescit semita.

Que n'a-t-il compris ainsi toute son affaire ?
Pendant que j'y suis, je relève ces deux vers :

Intrat Johanna : milites
Hymnos precesque concinunt.

Jeanne, après l'assaut des Tourelles, ramène en ville ses soldats vainqueurs, qui chantent. Quoi ? Les archers de La Hire ne pouvaient chanter la *Madelon* des poilus de Castelnau. Mais est-ce bien sûr qu'ils ne chantent que des hymnes, que des prières ? Et puis, en Liturgie, qu'est-ce qu'une hymne ? une prière à chanter. Qu'est-ce qu'une prière chantée ? une hymne. Mgr Vié me paraît plus discret, plus vrai, plus humain et non moins religieux :

Dictis et actis milites
Convertit ad Deum feros.

A son exemple, à ses accents
Ses fiers soldats se convertissent.

C'est déjà très beau. Tenons-nous-en là.

(*A suivre.*) Abbé A. Dabin.





BIBLIOGRAPHIE

Henri POTIRON, maître de chapelle de la Basilique du Sacré-Cœur de Montmartre ; **Messe solennelle du Sacré-Cœur**, à quatre voix mixtes et deux orgues (Cors, Trompettes, Trombones, Timbales, ad lib.). Net : 12 fr. ; parties de chœur séparées, net : 1 fr. 50. En vente aux bureaux de la Basilique, Paris.

Nous nous sommes fait une loi de n'annoncer, dans la bibliographie de la *Tribune de Saint-Gervais*, que des pièces musicales religieuses vraiment dignes d'attention ; l'œuvre qu'a écrit et fait exécuter, au cours des fêtes d'octobre 1919, M. Potiron, maître de chapelle de la Basilique de Montmartre, est de celles-là. L'impression en fut, paraît-il, très bonne pour les auditeurs : nous n'en étions pas ; mais la lecture nous en a fort intéressé. L'auteur a entendu écrire une pièce moderne, qui ne fût pas difficile ; respectueuse du texte et des conditions liturgiques, et cependant d'un effet sonore que demandait le cadre prévu ; deux conditions, ou deux écueils, dont le compositeur s'est justement tiré. Cette messe est chorale : une voix seule n'y apparaît que par courts épisodes, pour annoncer une réponse d'ensemble ; on pourrait presque la chanter entièrement *a cappella*. Les diverses parties de la messe sont traitées tantôt dans le style lié d'imitation, au *Kyrie*, par exemple, tantôt en accords homophones, comme au *Sanctus*, ou même en larges unissons.

L'orgue y reste majestueux et presque impersonnel ; tout au plus concerte-t-il au début et à la fin du *Gloria*, dans une forme d'ailleurs fuguée et expressivement mélodique : même caractère pour la partie des deux orgues. Quant aux autres instruments mentionnés au titre, qu'on ne se scandalise point de leur annonce : leur ensemble est, selon le *motu proprio* de Pie X, « en tout semblable au style d'orgue » ; et ils ne font que renforcer, ou suppléer, la partie d'un des orgues.

L'ensemble reste constamment d'une langue très claire et simple, avec d'heureux rappels de thèmes ou de sonorités grégoriennes ; écrite d'après un motif unique, qui sert de base à toute l'œuvre, et dont les contre-sujets variés caractérisent chaque morceau, cette messe nouvelle est bonne et intéressante ; il convient de la signaler aux amis de l'art religieux.

A. G.

Abbé Vigourel, P. S. S. **Petit Paroissien liturgique**, exercices spirituels et rituels de l'église pour chaque dimanche et les principales fêtes de l'année. In-18 de LVI et 328 pages. Lethielleux, Paris ; 2 fr. 50, majoration en sus.

Malgré le titre de l'ouvrage, rien de semblable aux « paroissiens » traditionnels ne constitue ce petit et excellent ouvrage, qui est moins un formulaire qu'un *Manuel pratique* de la liturgie dominicale et festive. Une explication du « plan » de la Messe, basée sur le fameux palimpseste de Vérone, sert de point commun à toutes les messes commentées au cours du livre. Aux prières du matin et du soir, les formules emphatiques que contiennent ordinairement les livres de piété ou les catéchismes diocésains sont remplacées avantageusement par une heureuse sélection de « Prime » et de « Complies ». Les traductions des psaumes sont soigneusement revues d'après le texte hébreu, et, ce qui rend encore précieux ce « petit paroissien », les hymnes des vêpres ont une traduction en vers français, calquée *sur le chant même* de chaque hymne, offrant ainsi une mine nouvelle aux catéchistes et aux maîtres de chapelle, pour toute sorte de circonstance. Venant d'un fin musicien, tel que l'est M. l'abbé Vigourel, on peut être assuré qu'une telle adaptation remplit à souhait ce dessein.

Excellent petit livre, qui ne pourra qu'être très utile, et faisant beaucoup de bien.

Rafaël Mitjana. **Don Fernando de Las Infantas**, teologo y musico. I° fasciculo. Madrid, publication de la « Junta para amplicacion de estudios e investigaciones cientificas » ; petit in-4° de VIII et 144 pages.

Voici l'un des livres les plus complets et les plus captivants, qui aient été écrits sur l'époque de la renaissance en Espagne, œuvre d'un érudit espagnol, grand ami de notre pays, et qui sait unir les recherches musicologiques aux labeurs de la diplomatie, M. R. Mitjana. Son héros, Fernando de Las Infantas, n'est pas un inconnu pour ceux qui ont suivi, au cours des vingt dernières années, l'histoire du Graduel Romain au XVIe siècle; ce qu'on savait moins, c'est son importance comme théoricien des formes du contrepoint et de la composition, comme compositeur de musique d'église, et comme... théologien, d'ailleurs mis à l'Index ! L'éminent érudit et musicologue qu'est notre sympathique confrère M. Mitjana a su tirer tout ce qui pouvait en être tiré : il a fouillé avec perspicacité, et les documents des plus secrètes archives espagnoles, et les livres les plus rares sur la question. Nous signalerons surtout à nos lecteurs les chapitres III, sur *La revision du* Graduel Romain *et l'intervention espagnole*, et V, sur *Les compositions de musique religieuse* de Las Infantas ; le très curieux Appendice II, sur *La chapelle de musique de la cathédrale de Cordoue au XVIe siècle* (maîtres de chapelle, chanteurs, organistes et organiers, instrumentistes divers), et le IV, sur *La réforme du chant liturgique*, où sont publiés nombre de documents d'origine espagnole sur ce sujet ; en ré-

sumé, remarquable ouvrage, qui doit prendre place dans toute bibliothèque d'histoire musicale.

Le IIe volume, qui est seulement annoncé, comprendra des œuvres de musique religieuse de Fernando de Las Infantas, et une sélection de ses plus notables travaux de contrepoint.

Du même auteur : **Estudios sobre algunos musicos espanoles del siglo XVI** ; petit in-8° de 252 pages, avec fac-similés, reproductions et textes musicaux ; Madrid, les successeurs de Hernando (5 pesetas).

Les revues espagnoles de musique avaient eu depuis longtemps la primeur des intéressantes études de M. Mitjana, sur les compositeurs du grand siècle. L'auteur a eu l'heureuse idée de réunir celles-ci en volume, les complétant de notes intéressantes, d'illustrations remarquables, et apporte une contribution définitive à l'histoire de ces musiciens et de leurs œuvres, parmi lesquels les deux plus grands, Moralès et Victoria, sur lesquels il publie des actes authentiques et des documents musicaux de la plus haute valeur. Signalons la peinture significative de Luis de Vargas, où ce peintre compositeur représente, en 1584, un concert céleste : un ange dirige, en *l'accompagnant à l'orgue*, un quatuor d'anges chanteurs, et la partition placée sur le pupitre reproduit les parties de chœur de ce mot et, que M. Mitjana a publié.

A. G.

Signalons les nouvelles éditions des ouvrages suivants, autrefois annoncés dans nos pages :

Dom J. Jeannin, **La prononciation romaine du latin**, 2e édition entièrement refondue et considérablement augmentée. In-16 de 76 pages, 0 fr. 30. Maison de la Bonne Presse, Paris.

Dom Suñol, **Méthode complète de Chant grégorien**, 4e édition entièrement remaniée ; traduction et préface de Dom Maur Sablayrolles. In-8 de 216 pages. Desclée et Cie, Paris.



Le Gérant : Lafontan.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie.

2e Répertoire — CHANT GRÉGORIEN

Accompagnements nouveaux et très faciles du Chant des Offices

Par l'Abbé L. JACQUEMIN

Avec Notice explicative sur les divers Chants, par A. GASTOUÉ

Prix du Fascicule : 1 fr. 50 → Franco : 1 fr. 60

Graduel. — Propre du Temps

1er Fascicule. Temps de l'Avent.
2e — Temps de Noël I.
3e — Noël-Épiphanie II.
4e — Temps de la Septuagésime.
5e — Mercredi des Cendres, 1er et 2e Dimanches de Carême.
6e — 3e et 4e Dimanches de Carême, Dimanche de la Passion.
7e — Dimanche des Rameaux.
8e — La Semaine Sainte.
9e — Temps de Pâques.
10e — Du 5e Dimanche après Pâques au Dimanche dans l'Octave de l'Ascension.
11e — Pentecôte, T. S. Trinité, T. S. Sacrement.
12e — Du 2e au 6e Dimanche après la Pentecôte.
13e — Du 7e au 11e.

Graduel. — Propre des Saints

1er Fascicule. Novembre à Janvier.
2e — Février.
3e — Mars à Mai.
4e — Juin, Sacré Cœur, Précieux Sang.
5e — Du 2 Juillet au 15 Août.
6e — Du 16 Août à fin Septembre.

Principaux ordinaires de la Messe

1er Fascicule. Ordinaire des Anges, de la Ste Vierge, de l'Avent et du Carême, des Féries et des Vigiles. Credo I. II. III.
2e Fascicule. Asperges me, Vidi aquam, ordinaire du Temps Pascal, les deux ordinaires des Fêtes solennelles, 1er ordinaire des Fêtes doubles.
3e — Ordinaire 2e, 3e et 4e des Fêtes doubles, Dimanches dans l'année, Octaves.
4e — Credo IV et les Trois Messes de Dumont, conformes aux éditions authentiques.
5e — Messe des Morts, Messe de Mariage.

Antiphonaire

1er Fascicule. Tons communs des Vêpres, Deus in adjutorium, les huit Tons des Psaumes, Versicules et Benedicamus.
2e — Vêpres du Dimanche, avec les Psaumes entièrement notés, Suffrages & Antiennes finales à la Sainte Vierge.
3e — Vêpres des Dimanches de l'Avent, Grandes Antiennes O, 1res Vêpres de Noël.
4e — Des Laudes de Noël à l'Octave de la St-Jean.
5e — De l'Épiphanie à Pâques.
6e — De Pâques au Dimanche dans l'Octave de l'Ascension.
7e — De la Pentecôte au T. S. Sacrement.



LA TRIBUNE MUSICALE

2e ANNÉE, N° 21. — MARS 1920

SOMMAIRE DU NUMÉRO

Abonnement annuel France et colonies : **17** francs ; Étranger : **19** francs. Abonnement réduit (réservé à MM. les Ecclésiastiques, les Communautés, Professeurs et Elèves de la Schola). France : **16** francs ; Etranger : **18** francs.

LA TRIBUNE MUSICALE

est une œuvre de musique religieuse vocale et d'orgue sans pédale ou d'harmonium. On n'y publie que des pièces faciles ou de moyenne difficulté avec accompagnement. Certaines d'entre elles peuvent se chanter *à cappella*.

On y trouve du chant grégorien, de la musique ancienne et moderne, des articles intéressants et des conseils pratiques pour ceux qui s'occupent de la musique religieuse. On peut envoyer à la Direction de *la Tribune musicale* les nouvelles de musique religieuse susceptibles de stimuler le zèle des musiciens d'église dans la bonne voie que le Bureau d'Édition a toujours tracée.

Le dernier fascicule de chaque année contient la table des matières et les faux titres.

Il n'est pas vendu de fascicule séparé, mais pour l'exécution, le Bureau d'Édition de la Schola Cantorum met en vente des *parties de chœur* de toutes les œuvres publiées.

SOMMAIRE DE LA TRIBUNE MUSICALE D'AVRIL

DÉPOSITAIRES :

BELGIQUE. — Bruxelles
LEDENT-MALAY, 5, galerie Bortier.

SUISSE. — Vevey, Lausanne.
FŒTISCH frères (S. H.)

IRLANDE. — Dublin.
BLOUD et GAY, 20, South Anne Street.

CANADA. — Montréal.
VENNAT, 642, rue Saint-Denis.

UNION MUSICALE ESPAGNOLE
L. DOTÉSIO.
BARCELONE, 1, *Puerta del Angel.*
(Madrid, Santander, Valladolid, Bilbao).

AVRIL 1920. — XXIe ANNÉE



LA TRIBVNE

DE

SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE ET D'ART RELIGIEUX

LITURGIE — ARCHÉOLOGIE CHRÉTIENNE

PUBLIÉE SOUS LES AUSPICES DE LA

Schola Cantorum



Giraudon, photographe.

SOMMAIRE



Le N°: 1 fr. 75

AU BUREAU D'ÉDITION DE LA *SCHOLA CANTORUM*

269, Rue Saint-Jacques, 269

PARIS (Ve)

N° 245. — 5e N° Abont 1919-1920

La présente Revue parut pour la première fois en janvier 1895, avec le titre et les collaborateurs suivants :

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

FONDÉE POUR ENCOURAGER

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne
La remise en honneur de la musique palestrinienne
La création d'une musique religieuse moderne
L'amélioration du répertoire des organistes

COMITÉ DE LA SOCIÉTÉ

M. ALEXANDRE GUILMANT
Président

M. le Prince DE POLIGNAC — M. BOURGAULT-DUCOUDRAY
M. VINCENT D'INDY
MM. G. DE BOISJOSLIN et CH. BORDES
Secrétaires

COLLABORATEURS DU JOURNAL

RR. PP. Dom POTHIER — Dom MOCQUEREAU — Dom BOURIGAUD — R. P. LHOUMEAU — M. l'abbé CARTAUD — M. l'abbé VELLUZ — M. l'abbe PERRUCHOT — MM. C. BELLAIGUE — C. BENOIT — BOURGAULT-DUCOUDRAY — G. DE BOISJOLIN — CH. BORDES. — MICHEL BRENET - J. COMBARIEU — P. CRESSANT — A. ERNST — H. EXPERT — A. GUILMANT — A. HALLAYS — V. D'INDY — A. JULLIEN — P. LALO — F. PEDRELL — A. PIRRO — G. SERVIÈRES — DE SAINT-AUBAN — J. TIERSOT — Dr WAGNER — A. WOTQUENNE.

Parmi les autres collaborateurs plus récents, citons encore :

S. G. Mgr FOUCAULT — R. P. Dom L. DAVID — R. P. J. BORREMANS — M. l'abbé P. BAYART — MM. Ant. AUDA — Eug. BORREL — A. GASTOUÉ — F. DE LA TOMBELLE — J. PEYROT — H. QUITTARD — F. RAUGEL — A. SÉRIEYX — J. DE VALOIS.

“ **La Tribune de Saint-Gervais** ” paraît mensuellement ; Revue *musicologique* et d'*Art chrétien*, elle s'adonne spécialement au *Chant grégorien* et *Populaire*, à la musique *polyphonique* et *d'orgue*; elle contient, de plus, de nombreuses études sur des sujets variés de *liturgie*, d'*archéologie chrétienne*, d'*art religieux*.

Les abonnements partent du mois de Décembre

Prix d'un fascicule : **1** fr. **75**

Chacun des tomes parus formant une année est mis en vente au prix de **16** francs (la première année exceptée)

	France, Belgique et Colonies	*Union Postale et Étranger*
Abonnement ordinaire..........	**18** »	**19** »
Abonnement réduit réservé à MM. les Ecclésiastiques, les Communautés, les Professeurs et les Élèves de l'École..........	**17** »	**18** »

Pour donner satisfaction à notre clientèle, nous ferons *un abonnement global*, comprenant la “ **Tribune musicale** ”, la “ **Tribune de St-Gervais** ” et les “ **Tablettes de la Schola** ” :

	France, Belgique et Colonies	*Union Postale et Étranger*
Abonnement..........	**37** »	**39** »
Abonnement réduit réservé à MM. les Ecclésiastiques, les Communautés, les Professeurs et les Élèves de l'École..........	**35** »	**37** »



BREF DE S. S. PIE X

à Charles BORDES

Fondateur de la *Schola Cantorum* et de la *Tribune de Saint-Gervais*

PIUS PP. X

Dilecte Fili, salutem et Apostolicam Benedictionem. — Pergratum Nobis, ut intelligi potest, faciunt, quicumque illud propositum, quod mature inivimus, cantus liturgici ad veterem normam revocandi, labore sollertiaque sua faciunt expeditius. In hoc numero novimus peculiarem deberi locum tibi, qui vel ante, quam de Musica sacra praescriptum a Nobis esset, Scholam Cantorum istic ad vota Nostra institueris, et legitimam cantus Gregoriani disciplinam propagare non cesses. Quare habe tibi, quam mereris, a Nobis laudem, grataeque significationem voluntatis, simulque scito, Nos ab ingenio diligentiaque tua uberiores quoque exspectare, Deo adiuvante, fructus. Interea coelestium auspicem munerum, ac benevolentiae Nostrae testem tibi, dilecte Fili, Apostolicam benedictionem amantissime in Domino impertimus.

Datum Romae apud S. Petrum die 11 Iulii an. MDCCCCIV, Pontificatus Nostri anno primo.

Pius PP. X.

PIE X, Pape.

Cher Fils, salut et bénédiction Apostolique. — Il Nous est fort agréable, comme on peut le penser, que le travail et les soins éclairés de diverses personnes avancent la réussite du projet, que Nous avons mûrement réfléchi, de rappeler le chant liturgique à son ancienne forme. Au nombre de ceux-là, il convient de vous donner une place particulière, à vous qui, dès avant que Nous ayons prescrit quelque chose sur la Musique sacrée, aviez déjà fondé la *Schola Cantorum*, conformément à Nos désirs, et qui ne cessez de propager partout la légitime discipline du chant grégorien. Recevez-en de Nous la louange que vous méritez, et la marque de Notre volonté reconnaissante, et sachez en même temps que Nous attendons encore de votre zèle ingénieux, avec l'aide de Dieu, les fruits les plus féconds. Nous vous accordons donc dans le Seigneur, de la façon la plus affectueuse, la bénédiction Apostolique, comme gage des faveurs célestes et témoignage de Notre bienveillance envers vous, Cher Fils.

Donné à Rome près Saint-Pierre, le 11 juillet 1904, la première année de notre Pontificat.

Pie X, Pape.



LE BUREAU D'ÉDITION

De la *Schola Cantorum*, à Paris

Tel est le titre que Ch. Bordes, l'illustre apôtre de la restauration de la musique d'église en France, donna, en 1896, à l'une de ses fondations.

De concert avec Alex. Guilmant, le grand organiste, et le maître compositeur V. d'Indy, qui a continué d'en assumer la direction, Ch. Bordes avait donné à son *Bureau d'Édition* la devise même, les " Quatre Articles " qui furent la charte de fondation de la *Schola :*

1° L'étude et la propagande du *Chant grégorien*, restitué par Dom Pothier ;

2° La remise en honneur du répertoire « A cappella » ;

3° La création d'une *musique religieuse vocale moderne*, respectueuse des prescriptions et des formes de la liturgie ;

4° L'amélioration du *répertoire des organistes*, dans la même orientation.

La Schola Cantorum a pris ainsi l'initiative du mouvement de la réforme de la musique religieuse en France ; elle a été comme la « maison mère » des missionnaires de cette réforme, et des organisations qui tendent au même but.

Le Bureau d'Édition tient à rester fidèle à cet idéal : il a puissamment aidé les différentes fondations qui se sont occupées de la diffusion de la bonne musique d'Église ; on peut dire qu'il n'a pas failli à son but.

Tant par ses *rééditions des maîtres anciens*, que par les *publications des compositeurs modernes*, il s'est toujours efforcé de rester dans la ligne de la musique religieuse vraiment *classique*, en se montrant en même temps le partisan résolu d'un art « vraiment moderne », héritier des justes traditions, mais jamais « moderniste ».

Les collections d'œuvres de Palestrina, Josquin des Prés, Orlande de Lassus, Victoria, parmi les anciens ; celles de Bordes, Guilmant, d'Indy, chanoine Perruchot, chanoine C. Boyer, F. de La Tombelle, etc., parmi les modernes, tant dans la forme du motet que dans le cantique en langue vulgaire ou les pièces d'orgue ; les publications pratiques de chant ou d'accompagnement grégoriens, de A. Gastoué, abbé Jacquemin, etc., sont un sûr garant de ce que vaut le Bureau d'Édition de la Schola, qui continue, plus que jamais, de par sa fondation et ses origines, à se consacrer exclusivement aux plus beaux modèles de la musique religieuse.

LA TRIBVNE DE ST-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE & D'ART RELIGIEUX

PUBLIÉE SOUS LES AUSPICES DE LA

Schola Cantorum

Chant grégorien et populaire. — Polyphonie et Orgue. — Liturgie et Archéologie chrétienne.

ABONNEMENT	BUREAUX	ABONNEMENT
France et Colonies, Belgique. 18 fr.	Au BUREAU d'ÉDITION de la Schola	Pour MM. les Ecclésiastiques, pour les Communautés, les Professeurs et Élèves de l'Ecole. 17 fr.
Union Postale (autres pays). 20 fr.	269, Rue Saint-Jacques	(France et Colonies, Belgique).
	PARIS	

Le numéro : **1 fr. 75.** — Les abonnements partent du mois de décembre de chaque année.

SOMMAIRE

Les grandes églises et l'acoustique musicale

Depuis bon nombre d'années, à mesure que se développait l'art de la construction des théâtres, architectes et acousticiens ont couru, — et ils courent encore — à la recherche du difficile problème de l'audibilité. Car, en de telles salles, par la forme même qui, depuis deux cents ans, leur a été consacrée, le besoin de mettre à bonne distance le sens de la vue a nui à celui de l'oreille. On a constaté les erreurs commises par les constructeurs de certaines salles de concert auxquelles ils avaient cru bon de donner un plan se rapprochant du demi-cercle, plus ou moins en amphithéâtre. La salle du Trocadéro, à Paris, est le plus

fameux exemple de ces erreurs, avec ceci de piquant qu'elle fut construite en tenant compte de tout ce que l'on supposait, vers 1878, de données « scientifiques » ; on sait comment nombre de ses défectueux échos, de ses croisements insupportables d'ondes sonores, ont été corrigés, il y a peu d'années, par les calculs éclairés et la méthode patiente de M. G. Lyon.

Aussi, quant à ce qui concerne les salles de concert, a-t-on reconnu que décidément c'est la salle oblongue, rectangulaire, avec, si l'on veut, une extrémité en forme de conque, qui est la disposition idéale.

Mais, ce que la réunion de calculs modernes, joints, il est vrai, à un nouvel empirisme, a fait saluer comme une découverte de notre époque, il y a longtemps que l'observation des anciens architectes l'avait constaté : le plan basilical des grandes salles de réunion des palais romains, adopté pour la majeure partie des églises chrétiennes, voilà justement le type de la salle oblongue, rectangulaire, avec l'abside demi-circulaire, admis désormais sans conteste pour modèle d'une construction à usage auditif, si l'on peut dire.

En effet, qu'il s'agisse des célébrants, des prédicateurs, des chanteurs, tous, dans l'antiquité chrétienne, étaient placés à l'extrémité de l'édifice, devant la conque de l'abside, et, la plupart du temps, se tenaient *tournés vers les fidèles*. L'autel, comme il l'est resté dans les grandes basiliques de Rome, sans adjonction d'aucune sorte, simple table posée au milieu du sanctuaire, permet à l'officiant de se tenir au delà, face au peuple. Plus loin encore, le trône épiscopal, toujours au fond de l'abside, n'obligeait pas l'évêque à se tourner de côté.

En avant, la schola, dont les solistes montaient souvent à l'ambon, ou sur les degrés de l'autel, mais toujours vers la nef, pour y chanter les versets. Et, là encore, les mêmes ambons ne servaient pas seulement pour le chant solennel de l'épître et de l'évangile, mais aussi pour la prédication (1).

Ainsi, ceux qu'il s'agisssait d'entendre dans toute l'église étaient placés à l'endroit même le plus sonore de tout l'édifice.

Or, cette sonorité était suffisante, même en de très vastes constructions. Nous possédons toujours soit des églises datant du ve siècle, comme la basilique de Sainte-Marie-Majeure, ou refaites sur les anciens plans, tels Saint-Jean-de-Latran et Saint-Paul-hors-les-Murs, églises longues, larges et vastes : la grande nef, par exemple de Sainte-Majeure, a dix-sept mètres de large. Ce sont, ne n'oublions pas, les basiliques mêmes pour lesquelles ont été composés les versets des graduels et alléluias grégoriens, qui n'étaient jamais chantés que par un soliste homme, ou un petit groupe de voix d'enfants ; les mêmes églises où saint Grégoire le Grand, par exemple, prononça ou fit lire, à la foule assemblée, ses homélies fameuses. Nul jamais ne se plaignit de n'y pouvoir

(1) Aussi, le problème de la place et de la forme de la chaire à prêcher ne se posait-il pas comme il le fut depuis le XVIe ou le XVIIe siècle, quand on prit l'habitude de construire ces chaires le long d'une travée au milieu de la nef.

entendre, et l'on peut toujours constater l'extrême facilité qu'elles présentent à l'audition.

C'est qu'en effet, même en dehors de la grande nef, le son s'y propage fort aisément. La longueur de l'édifice est toujours, par rapport à la largeur, dans une proportion qui oscille entre trois et cinq. Le système de couverture, soit en charpente apparente, soit en plafond à caissons, permet à la fois d'obtenir la plus grande portée possible d'un côté à l'autre, avec la plus grande réduction des étais : les colonnes sont donc là au strict minimum ; n'offrant déjà qu'un volume relativement restreint, lorsque, suivant la plus antique tradition, elles supportent seulement une architrave, elles sont plus espacées encore lorsqu'elles doivent porter une arcade, qui aère davantage l'édifice en allégeant ce mur de refend nécessaire qui soutient les combles de la grande nef. Rien n'empêcha de construire de tels édifices à trois et cinq nefs, sans nuire très sensiblement à leurs conditions d'audibilité.

Le type basilical antique : nefs larges non voûtées, d'une longueur médiocre par rapport à la largeur de l'édifice, terminé par une abside pleine, tel est donc le premier type idéal pour favoriser, dans les grandes églises, la propagation des ondes sonores.

*
* *

Mais, peu à peu, se substituèrent au type romain, d'une économie et d'une simplicité si remarquables, les divers systèmes issus de l'Orient, basiliques byzantines voûtées, où, au plan si clair plus haut décrit, vinrent s'ajouter les églises rondes, octogonales, cruciformes. En même temps, les voûtes et coupoles, pesant d'un grand poids sur leurs appuis, obligèrent à rétrécir la nef principale, et à la séparer des nefs secondaires par de véritables massifs de maçonnerie. Dans les églises byzantines, et dans les constructions occidentales soit édifiées à leur imitation, soit construites sur l'ancien plan, mais voûtées comme elles, la grande nef continue d'être sonore : mais les bas côtés, les tribunes en galerie sont sourdes, et le chant même de tout un chœur n'y arrive qu'affaibli.

Chez nous, une autre raison nuisit encore, très fréquemment, au fonctionnement d'une bonne acoustique ; les églises voûtées construites aux xe et xie siècles ont une trop médiocre largeur de nef : comme on a besoin quand même de grands édifices, on les allonge. Ainsi, trouve-t-on, à cette époque, par exemple dans l'école normande (Jumièges) ou anglo-normande (Durham) des édifices dont la longueur est de dix à douze fois la largeur de la nef (1), au lieu de l'harmonieuse proportion romaine ou byzantine. De là, il arrive que les ondes sonores, propagées depuis le chœur, portent bien jusque vers le milieu de la nef, mais, au-delà, se répercutent ou s'absorbent dans les gros piliers, ou se perdent dans

(1) Il en était de même, et plus encore, pour l'abbatiale de Saint-Denys, dont il subsiste une partie, enchâssée dans le merveilleux édifice actuel.

les « déambulatoires » qu'on a pris l'habitude de construire autour de l'abside.

Le type de la basilique romane primitive, voûtée, est donc le plus défectueux. Aussi, les grands architectes des XIIe et XIIIe siècles vont-ils essayer de remédier, dans une certaine mesure, aux inconvénients du type précédent : mais les solutions, suivant les régions, sont diverses.

*
* *

La grande église romane ou « gothique », dont la majeure partie de nos plus célèbres cathédrales et abbatiales offre les admirables spécimens, est, en effet, pour la nef principale et le chœur, d'une excellente et parfois admirable acoustique. Il m'est souvent arrivé d'être étonné, dans les Notre-Dame de Paris, de Rouen, de Chartres ou d'Amiens, de la merveilleuse manière dont portent les voix. Dès l'entrée, sous le grand portail, un verset de graduel, dit au chœur par un ténor ou un baryton, y parvient sans difficulté, et lorsque trois ou quatre enfants y chantent le répons bref, on les entend aisément à l'autre extrémité de l'église. On s'explique ainsi que les anciennes maîtrises n'aient jamais comporté qu'un nombre médiocre de chanteurs, et l'expérience permet de constater quelle erreur c'est que d'y réunir un grand nombre d'exécutants, surtout pour des pièces de sonorité puissante.

C'est, en effet, que la construction du chœur et du sanctuaire de ces édifices, — église dans l'église — a elle-même les proportions d'une basilique antique de médiocre étendue et, surtout, que l'on a pris le soin d'en garnir d'une clôture continue les entrecolonnements. Ce n'est pas par simple décoration que Paris, Amiens ou Chartres, ont des pourtours de chœur que l'art du sculpteur a, par ailleurs, merveilleusement enjolivés : une nécessité absolue a obligé d'y enclore les exécutants, clercs, chanoines et schola, pour éviter l'émiettement des voix à travers l'édifice. Et peut-être les anciens jubés, ordinairement fermés, eux aussi, sont-ils si jalousement clos par la même nécessité. Ainsi, dans la vaste construction qu'est l'une de ces grandes églises, le chœur fermé joue-t-il le rôle d'une boîte sonore, d'une caisse de résonance, dans un instrument à cordes.

Mais, quelque merveilleux qu'en soit le résultat, qui ne voit encore que c'est seulement là un palliatif ? Car, tout comme dans le type roman primitif, les basses nefs, les galeries, les chapelles, le transept lorsqu'il est long, sont en dehors de la zone de bonne sonorité, comme ils sont en dehors de la zone visuelle, par rapport au sanctuaire.

*
* *

Or, la grande époque de l'architecture française au moyen âge n'a pas connu que le type des cathédrales de tout premier ordre ci-dessus étudié. Toute une école, depuis le XIe siècle jusqu'au XIVe, a procédé d'une tout autre façon.

Si la disposition classique de la grande église gothique dérive du plan basilical romain développé, surchargé d'un système de voûtes qui commande de nombreux points d'appui, les formes diverses des églises byzantines, importées dans la France du sud-ouest, ont amené les architectes à créer une série de constructions intéressantes, dont les types les plus appropriés sont précisément aussi des modèles excellents pour l'acoustique, comme pour la visibilité.

Le plan en croix grecque, à cinq coupoles, par lequel Saint-Front de Périgueux a copié, au XIe siècle, la basilique des Saints-Apôtres de Constantinople; l'autre plan, de larges nefs voûtées en coupoles, qui transporte, au XIIe siècle, à la cathédrale d'Angoulême, où à Sainte-Radegonde de Poitiers, l'imitation de Sainte-Irène, autre prototype byzantin; ces plans vont engendrer, en se combinant, une série d'églises remarquables, dont l'école va refluer jusqu'en Anjou et dans le Maine.

Leur caractéristique principale : la voûte en coupole, leur permet une plus grande largeur de nef, et restitue ainsi, ou continue les proportions de la basilique antique. Elle facilite ainsi la construction de belles églises, à une seule nef, vaste, dont la cathédrale d'Angers, à l'époque gothique, est un excellent exemple : car la coupole à pendentifs, transformée, s'était muée en voûte d'ogive d'une haute élévation conservant, malgré ses arcs croisés, l'aspect domical et l'économie de la coupole byzantine. Et l'acoustique de telles nefs est d'une sonorité parfaite.

Mais on peut avoir de plus larges espaces encore à couvrir, de plus grandes étendues à faire résonner. Le même système encore, multiplié, donne le meilleur résultat. Au plan cruciforme de Périgueux, ou à la nef unique d'Angers, que l'on joigne, dans l'angle des transepts, une travée contrebutante presque de même hauteur et de même largeur, déjà en germe dans les édifices plus haut cités, et le type le plus parfait assurément pour l'acoustique comme pour la vue est créé : la cathédrale de Poitiers en est l'exemple remarquable. Et, lorsqu'ailleurs on construisit des nefs secondaires presque aussi hautes que la nef principale, comme à Bourges ou à Saint-Eustache de Paris, la même qualité acoustique se remarqua.

Ainsi, c'est encore à l'idée générale de la basilique antique qu'il faut revenir pour obtenir le meilleur rendement auditif : à savoir un plan rectangulaire, de proportions modérées, à une ou plusieurs nefs, voûtées ou non, mais aux travées larges et hautes, réduisant au plus mince volume possible les appuis obligatoires que sont les colonnes ou les piliers (1).

(1) Je ne parle ici que pour mémoire des éléments de maçonnerie creuse en *terre cuite* entrant dans la construction de certains édifices anciens. Les archéologues ont cru trop souvent que ces matériaux creux jouaient toujours un rôle acoustique ; s'il est vrai que ce rôle est défini dans la construction de la scène du théâtre antique, par exemple, par contre, les amphores vides, ou les éléments de voûtins en terre cuite, creux, ne figurent que pour alléger les voûtes lorsqu'ils y sont employés.

*
* *

La forme architecturale d'une église n'est donc pas indifférente à l'art musical : et, lorsqu'il s'agit de construire un édifice neuf, de quelque importance, nos modernes « maîtres-d'œuvre » devraient bien, avant de songer à faire un pastiche, plus ou moins réussi, de byzantin, de roman ou de gothique, ou même une église « modern-style » sur un plan analogue, ils devraient bien, dis-je, songer avant tout aux conditions dont nous venons de nous entretenir, et s'efforcer en premier d'établir le plan le plus parfait, avant que de songer à lui trouver le décor de style qui charmera les yeux.

Et encore, ne parlai-je ici que du conditionnement général de l'édifice. Dans combien d'églises modernes n'a-t-on pas oublié de laisser, au chœur, la place nécessaire à la maîtrise, ou, à la tribune, l'emplacement suffisant pour un orgue proportionné à l'édifice ?

A. Gastoué.



Glanes. — Savourons l'entrefilet musical suivant, qu'un journal de la banlieue de Paris présente comme conclusion au compte rendu d'une récente conférence ; l'expression en est recherchée, mais reste... naïve ; elle est curieuse, en tout cas, comme spécimen d'impression musicale :

« La Fanfare de F***, dirigée par M. M..., *fit retentir la sonorite de ses cuivres et prolongea dans le cœur des assistants l'émotion de la belle conférence* de M. V***. »

X.





NOUVELLES ET COMPTES RENDUS

Paris.

= Ce n'est certes pas à titre de programme liturgique que nous reproduisons l'ordre des pièces exécutées le mois dernier, par les soins de nos confrères du Conservatoire, au service funèbre célébré en l'église de la Madeleine, pour le repos de l'âme des musiciens tombés pendant la guerre. Mais cet ensemble constitue une indication, une documentation intéressante, de la manière dont des musiciens distingués, — non pas d'église, — comprennent le choix de morceaux modernes destinés à une telle solennité. Rappelons que ce ne fut pas un service chanté, mais une messe basse pendant laquelle fut exécuté ce qui suit :

Entrée d'orgue, H. Dallier ; *Ego sum*, de Gounod (le solo par M. Delmas, de l'Opéra) ; *Kyrie*, de Samuel Rousseau ; *Tuba mirum*, pour chœur et orchestre, Saint-Saëns ; *Sanctus*, Th. Dubois ; *Pie Jesu*, G. Fauré (solo par M. Cazette, de l'Opéra-Comique) ; *Prière*, de C. Franck, l'orgue étant doublé par l'orchestre (pourquoi ?). — Après la messe, et l'oraison funèbre prononcée par M. le curé de la Madeleine, *Andante*, H. Rabaud, pour orchestre ; *Libera*, Th. Dubois (solo par M. Delmas) ; *In paradisum*, G. Fauré ; sortie pour orgue, V. d'Indy.

A coup sûr, si un tel programme n'est pas encore ce que nous souhaiterions, il réalise, du côté des musiciens de concert, un progrès remarquable sur ce qu'on entend trop souvent encore dans les églises de Paris, pour les services solennels. Le sentiment général de toutes ces pièces est d'une tenue digne ; tout en étant peu fait pour répondre aux exigences de la liturgie, il donne une juste idée de ce que peut être un bon « concert spirituel », choisi parmi des œuvres honorables ou intéressantes de compositeurs ayant écrit *avant* le *motu proprio* de Pie X. Les chœurs comprenaient vingt chanteurs et vingt-trois chanteuses, accompagnés à l'orgue du chœur par M. Runner, maître de chapelle de la Madeleine ; l'orchestre comprenait trente-quatre instrumentistes. Chœurs et orchestre étaient formés des élèves des classes de chant et d'ensemble instrumental du Conservatoire, sous la direction de MM. V. d'Indy, H. Rabaud, H. Busser.

= La Société des *Amis de l'Art liturgique*, fondée il y a deux ans, achève en ce moment la première série de ses cours publics : l'un, de liturgie, confié à M. l'abbé Rabotin ; l'autre, de chant grégorien, dirigé par Mme Jumel, professeur à la Schola. Ces cours gratuits, qui ont lieu chaque semaine à la maison diocésaine des Œuvres, 76, rue des Saints-Pères, ont groupé un intéressant noyau de personnes s'intéressant aux choses liturgiques pratiques.

Lille. — Au cours de la récente réunion du *Comité Flamand* de France, M. l'abbé Paul Bayart, inspecteur du chant dans le diocèse de Lille, et notre savant collaborateur, a donné, avec sa compétence habituelle, une belle conférence sur *la Musique à Lille à travers les âges*. En particulier, à propos de l'œuvre musicale du chanoine lillois Adam de la Bassée (vers 1280), le conférencier a insisté sur le véritable caractère des *motets* primitifs du moyen âge. Les auditeurs se sont fort intéressés aux essais de reconstitution de quelques-unes de ces œuvres ; une voix seule chantait le motet, accompagnée par l'orgue, qui réalisait la « teneure » et le « triple ». On entendit de cette façon, d'Adam de la Bassée, le motet à l'Esprit saint, *O quam solemnis legatio*, écrit sur la teneur *Amoris*, avec le triple *Dame de valour*, et le motet à saint Nicolas, *Psallat chorus*, sur le fameux « tenor » *Aptatur*. Le public nombreux, aux premiers rangs duquel on remarquait les principales notabilités religieuses et civiles de la région, applaudit vivement le conférencier, les artistes et les œuvres, témoignant le désir d'entendre souvent de telles leçons.

Nous avons demandé à notre ami M. l'abbé Bayart de nous donner, pour la *Tribune de Saint-Gervais*, la primeur du travail qu'il prépare sur Adam de la Bassée.

Strasbourg. — On célèbre encore solennellement à Strasbourg, les « Quarante Heures », aux jours qui précèdent le Carême, « en amende honorable pour les péchés qui s'accumulent en ces jours de carnaval », dont les manifestations de joies indécentes, populaires ou raffinées, sont d'ailleurs à peu près partout maintenant tombées en désuétude. Aux trois jours des Quarante Heures, l'Exposition du Très Saint Sacrement a eu lieu en grande solennité à la Cathédrale, à la Chapelle du Sacré-Cœur, avec, chaque jour, messe de communion, grand'messe, et, l'après-midi, sermon, tour à tour en français et en allemand, et salut solennel. La foule prenait part aux chants populaires dont les textes et mélodies leur étaient distribués par les chaisières.

Chaque jour, eut lieu l'exécution, entre autres pièces, d'une des *Cantates eucharistiques* (*op.* 35 *bis* et *op.* 44), de M. le chanoine F.-X. Mathias, pour soli, chœurs à quatre voix égales, et orgue. Les soli et chœurs étaient alternés avec les chorals de l'assistance, sur les strophes du *Pange lingua* ; l'ensemble produisait la plus imposante et la plus religieuse impression, comme toutes les œuvres de l'excellent compositeur.

Toulouse. – Un pèlerinage au tombeau de saint Thomas d'Aquin a été l'occasion, les 5, 6 et 7 mars, d'un triduum de *Journées liturgiques*, organisées par diverses sociétés et délégations religieuses, au premier rang desquelles la *Revue des Jeunes*, brillamment réprésentée. Les assistants ont regretté, nous dit-on, que dans les cours pratiques et les discussions, consacrés à différents points de la sociologie religieuse et de la liturgie, la part de la musique n'ait pas été mieux réservée : cependant, chaque jour, un office pontifical fut exécuté en chant grégorien, sous la direction du R. P. Dom Maur Sablayrolles, marquant ainsi la place d'honneur que désiraient accorder à la musique liturgique les organisateurs de ces journées.

Bosserville (Nancy). — La fête de saint Grégoire le Grand a été brillamment célébrée, les 11 et 12 mars, au Séminaire diocésain. S. G. Mgr de la Celle, le nouvel évêque de Nancy, récemment sacré et intronisé, a tenu à célébrer sa première messe pontificale dans la vénérable chapelle de la Chartreuse historique de Bosserville. Ce fut, pour les scholae, fort bien dirigées par M. l'abbé Kaltnecker, l'occasion d'une excellente manifestation grégorienne. Dès la veille, une conférence de M. A. Gastoué, sur le chant grégorien, ses origines, son histoire, avait groupé près de quatre cents auditeurs et auditrices attentifs : ecclésiastiques, séminaristes, cours de jeunes filles venus de la capitale lorraine, avaient applaudi les exemples, chantés par la schola du Petit Séminaire, y compris des spécimens authentiques de chants grec antique et hébreu, dont les formes sont conservées dans le chant grégorien. Au jour même de la fête, tout l'office, depuis tierce, jusqu'à complies, fut intégralement exécuté selon la Vaticane. Ces auditions font le plus grand honneur aux exécutants et à leur zélé directeur M. l'abbé Kaltnecker, secondé par l'éminente autant que modeste collaboration du R. P. Dom J. Parisot.

Ajoutons que, depuis quelques mois, la prononciation romaine a droit de cité dans le diocèse de Nancy, de telle sorte que l'ensemble de ces fêtes a donné l'impression de la plus parfaite unité. La fête de saint Grégoire à Bosserville est d'un heureux présage pour la journée liturgique projetée à Nancy pour la fin d'avril.

Sainte-Anne d'Auray. — *Journée des Maîtrises.* — Nous sommes heureux de saluer le grand succès obtenu par nos sympathiques confrères des diocèses de Bretagne, dans l'organisation de ce « congrès » de maîtrises *d'enfants*, tenu à Auray le 25 mars, sur l'initiative de M. l'abbé Pirio, maître de chapelle de la cathédrale de Vannes. Une vingtaine de maîtrises, comprenant un chiffre total d'environ *quatre cents enfants*, prenaient part à cette importante journée, présidée par S. G. Mgr l'Évêque de Vannes. Parmi les maîtres de chapelle et organistes présents, citons entre autres : M. l'abbé Gleyo, de Saint-Brieuc, M. l'abbé Portier et M. Le Guennant, de Nantes, R. P. Dom Hervé,

M. l'abbé Joubert, — tous anciens élèves de notre Schola, — M. l'abbé Méfray, notre collaborateur, etc.

Le programme de la journée comprenait : Répétition d'ensemble ; grand'messe pontificale à la Basilique ; Réunion générale, leçons pratiques, exécutions des morceaux préparés par chaque schola au Théâtre ; Salut solennel du Très Saint Sacrement. Les chants de la grand'messe furent intégralement vaticans. Au salut, *Ave regina cælorum* à 2 voix, de Le Guennant ; *Cantate à l'Immaculée*, de Paul Vidal ; *Homo quidam* ; *Jesu, rex admirabilis*, à 3 voix égales, Palestrina ; *Ave maris stella* (1er ton) ; *Tantum* de Victoria à 3 voix égales, *Genitori* à l'unisson par la foule ; puis le noël de Denisot, *D'où vient qu'en cette nuitée* (on était effectivement au jour de l'Annonciation).

Voilà une belle et pratique manifestation, à laquelle nous souhaitons beaucoup d'imitations. Mais, hélas ! en combien de cantons de France, endehors de ce coin de Bretagne, pourrait-on réunir une telle qualité de maîtrises d'enfants ?

Les Litanies « in forma breviori » et le nouveau Code du droit canon

On sait qu'une coutume assez ancienne, et d'ailleurs formellement autorisée par la Sacrée Congrégation des Rites, avait introduit l'usage, aux saluts ou autres réunions de piété, de répondre seulement un *miserere nobis* ou un *ora pro nobis* sur trois invocations, aux litanies de la Sainte Vierge. Bon nombre entre autres de litanies composées au XIXe siècle en musique mesurée ou polyphonique avaient été ainsi écrites, par exemple celles dites de N.-D. des Victoires, celles de Gounod, de Perruchot et, depuis vingt à trente ans, plusieurs adaptations grégoriennes en ont été ainsi publiées. (*Cantus Mariales* de Dom Pothier ; *Ordinaire des Saluts*, etc.)

Étant donné le canon 934, § 2, du nouveau Code du droit canon, la Sacrée Pénitencerie Apostolique a décidé que, les fidèles ne pouvant désormais, sous cette forme abrégée, gagner les indulgences attachées aux Litanies, les évêques devaient « faire en sorte qu'elle fût abolie dans les lieux où elle est en vigueur ».

Donc, avis aux maîtres de chapelle et aux compositeurs, soit pour les modifications à apporter aux chants de ce genre, soit pour des compositions nouvelles.



La Musique populaire ukrainienne

Nous devons à l'un de nos amis, M. Jules Destombe, la communication de la très intéressante étude qui suit, à laquelle les événements de Russie donnent un attrait spécial.

*
* *

La nature merveilleuse de l'Ukraine, sa vie populaire originale, ont contribué à l'établissement des conditions dans lesquelles s'est développée la riche et puissante création musicale du peuple ukrainien, qui a attiré l'attention de plusieurs cercles étrangers. La chanson ukrainienne a sollicité un intérêt considérable, et la littérature musicale en témoigne, connue qu'elle est sous le nom de « recueils des romances et chansons ukrainiennes les plus répandues », parus il y a quelque temps en librairie, et en quantité notable.

Nous avons la possibilité de juger le caractère de la création musicale du peuple ukrainien, avec les recueils particuliers de chansons, publiés principalement dans la seconde moitié du XIXe siècle. Parfois, ils étaient publiés, avec une grande habileté, et une connaissance profonde, non seulement de la valeur artistique, mais aussi de l'importance scientifique de leur contenu.

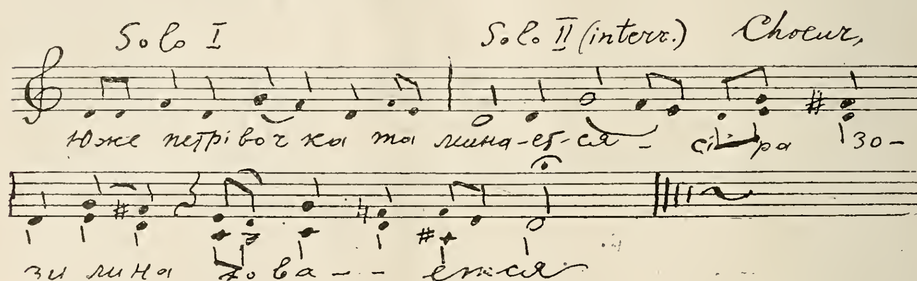
Nous citerons brièvement, et dans l'ordre chronologique, ce qu'il y a de plus intéressant se rapportant aux chansons ukrainiennes, et à la classification des voix. Au premier plan, il convient de placer les transcriptions musicales des chansons, publiées dans les « Mémoires sur la Russie méridionale » de P. Kouliche (25 chansons par A. Markevitch, éd. 1856-57). « Chansons doumki et choumki » par A. Kotzubinski (1862). « Chansons ukrainiennes », par O. Ballinoi (1863). « Chansons populaires ukrainiennes avec les voix », par O. Houlak-Artemovski (1868). « 216 chansons populaires ukrainiennes », par A. Rubetz (1870-1889). « Recueil des danses et chansons du printemps », par M. Lyssenko (1875), et ses sept recueils postérieurs pour une voix avec piano. « Recueil des chansons ukrainiennes et blanc-russiennes », par L. Radtchenko (1880), et enfin les recueils plus modernes de A. Konochenko (1902) et J. Demtchenko (1905).

En se fondant sur la connaissance des recueils indiqués, on pourrait

penser que la chanson ukrainienne est à une seule voix, et à ce sujet, procède des traditions les plus anciennes. Mais les dernières recherches ont prouvé avec une évidence indiscutable que la musique ukrainienne est non seulement mélodique, mais surtout profondément intéressante au point de vue de l'harmonie.

La beauté et l'originalité des chansons ukrainiennes ont leur histoire, qui n'est cependant pas encore définitivement éclaircie. L'absence, dans les temps anciens, de polyphonie dans les chansons populaires a obligé la chanson ukrainienne à changer sa forme primitive, à se développer suivant les dessins mélodiques des chansons, et à augmenter les richesses de l'expression. Ainsi les mélodies ukrainiennes ont subi ces variations rythmiques et mélodiques surtout, qui, dans leur état actuel, sont d'un grand intérêt aussi bien pour les savants, que pour les artistes.

En ce qui concerne la musique chorale, il y a actuellement très peu de données permettant de tirer des conclusions. La répétition fréquente de transcriptions de chansons de ce genre au moyen du phonographe, permettra de se prononcer sur la polyphonie ukrainienne, qui donne une impression d'originalité particulière, bien distincte de la polyphonie des chansons grand'russes.



Les exemples ci-dessus reproduits d'éditions de chansons ukrainiennes, à plusieurs voix, ne présentent pas un caractère complètement scientifique, mais sur de nombreux points ils peuvent nous éclairer, notamment, au point de vue de l'harmonie mélodique, de l'étude comparative de quelques chansons ukrainiennes et de la liaison de chansons ukrainiennes avec l'air musical des peuples voisins.

Rien qu'une étude rapide des mélodies ukrainiennes, se trouvant dans les vieux recueils et dans nos éditions plus récentes nous permettent d'élucider une série de questions et de comparaisons historiques. Dans ces mélodies nous nous heurtons aux phénomènes les plus inattendus. Par exemple, nous voyons que la chanson se chante tantôt dans un diatonisme très sévère, comme la musique grand'russe, tantôt dans l'ordre chromatique ou même enharmonique. Les musiciens qui les ont étudiées étaient forcés de distinguer dans ces chansons deux types de mélodies. Comme type essentiel ils inclinaient à compter le diatonique et la déclination de ce type, que les uns croient soumis à l'influence de l'Occident (N. V. Lyssenko), les autres de l'Orient

(P. P. Sokolski), que d'autres encore attribuent à l'influence polono-occidentale (A. N. Sierov). Mais pour ne pas se tromper en formulant de pareils jugements, il faut absolument auparavant revoir l'histoire du peuple ukrainien.

Les conditions historiques de la vie du peuple ukrainien ne pouvaient pas ne pas influer sur sa musique. A l'époque la plus reculée, l'Ukraine d'aujourd'hui était voisine des polovtzi, qui ont laissé après eux peut-être ces éléments orientaux ou chromatiques, que même jusqu'à présent on retrouve fréquemment dans les chansons ukrainiennes. Le nom de l'instrument musical ukrainien le plus estimé dans les temps anciens, « kobza » existait aussi chez les polovtzi pour désigner l'instrument à cordes (cobuxis). Mais on ne peut conclure de ceci que le peuple ukrainien ait emprunté aux polovtzi cet instrument.

Le kobza ou kobiz (nom qui existe encore maintenant chez beaucoup d'allogènes orientaux pour désigner les différents instruments musicaux) a pu être répandu à une époque plus tardive, par les Tatares, qui, pendant la domination de Batyi, ont battu les polovtzi et occupé les provinces sud-russiennes.

Il faut supposer que le peuple ukrainien a pu emprunter le plus, au point de vue de l'art musical, aux Tatares de Crimée, qui au XVe siècle ont organisé la « Orda de Crimée » et ensuite chez les Turcs, chez qui les cosaques faisaient des invasions fréquentes. L'étude de toute cette époque en suivant les faits historiques, et l'étude comparative de la musique des peuples voisins nous fournit le moyen de jeter quelque lumière sur la question « orientale » dans la musique ukrainienne.

Dès la fin du XVIe siècle et au commencement du XVIIe siècle, l'art populaire dans la Russie méridionale était influencé par la civilisation de l'Occident, mais cette influence n'était pas aussi importante que celle des éléments orientaux et, plus tard, grandrussiens qui se sont manifestés dès le passage de l'Ukraine sous la protection de l'État moscovite.

L'influence de ce dernier a pu se faire sentir seulement dans le diatonisme des mélodies. En réalité on trouve ce genre de mélodies dans beaucoup de chansons ukrainiennes. P.-P. Sokalski, le critique bien connu de la chanson russe, dans son grand ouvrage : « La chanson populaire russe », considérait la musique ukrainienne comme une branche de la musique populaire pan-russe, qui a des tournures de mélodies caractéristiques, mais aux chansons ukrainiennes, avec *la seconde augmentée*, il attribuait l'influence de l'Orient. Réellement, il y a beaucoup de points communs dans l'harmonie des mélodies ukrainiennes et grandrussiennes, mais beaucoup de traits communs aussi avec les mélodies orientales, voilà pourquoi nous considérons la question comme loin d'être éclaircie, sur ce qui est le type principal dans la chanson ukrainienne : diatonisme (comme dans la chanson grand'russienne) ou chromatisme (comme dans celles de l'Orient). Cette difficulté d'explication est compliquée encore par ce fait, que les chansons d'origine, sans conteste, ancienne d'après le sujet, ont l'harmonie musi-

cale tantôt orientale, tantôt diatonique ; j'ai noté pendant mon dernier voyage, des exemples de ces chansons. Voici, par exemple, deux mélodies ; toutes les deux appartiennent à la catégorie des épithalames, et ceux-ci comme les chansons de cérémonie sont considérés comme les plus anciens, puisqu'ils remontent jusqu'aux jours du paganisme. Mais la première des mélodies (a) — est diatonique dans son harmonie, l'autre (b) contient la *seconde augmentée* — qui est le signe considéré comme caractéristique dans la musique d'Orient :

a)

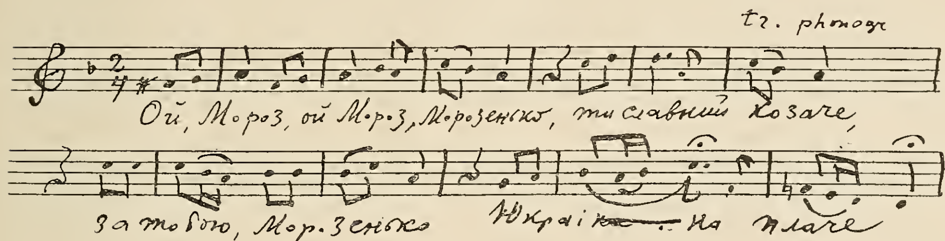
b)

Prenons l'autre genre des chansons, sans doute d'une époque plus tardive : ce sont les doumas nées sous l'influence des faits historiques, qui ont ému le peuple ukrainien, mais à un moindre degré. Ici nous trouvons aussi et même plus que dans les autres chansons, l'élément oriental, quoique cet élément se joigne en même temps avec succès à la manière mélodico-récitative des « bilines » dits par les récitateurs du gouvernement d'Archangelsk.

Voilà une de ces douma (L'évasion des trois frères de la prison turque) qui était transcrite d'un poème du gouvernement de Tchernigiv.:

Dans le refrain de cette douma, nous voyons la *seconde augmentée* typique de l'Orient, et en même temps la déclamation mélodique, qui est exécutée comme elle devait l'être pour le tempérament des gens du sud, avec une grande agitation, en comparaison de l'exécution des bilines par les récitateurs du Nord. Ci-joint l'autre échantillon de douma (à propos de Morozenka) et transcrit du même poème. Dans cette mélodie, il n'y a pas d'élément oriental incontestable, mais le refrain appartient à l'harmonie chromatique, parce qu'il est doublé dans son contenu harmonique. Ici il y a *fa* et *fa dièse*, après *si bémol*, *mi* et *mi bémol* (dans le refrain), c'est-à-dire tous les signes de génie chromatique.

Les chants ecclésiastiques en Ukraine qui représentent en partie les vieilles légendes, en partie, les cantiques plus nouveaux et les psaumes, ont le plus souffert de la musique occidentale. Ici on ne peut pas trouver d'exemples de chants populaires *solennels*, comme chez les Grands-Russes. Mais l'Ukraine est plus riche par ses différentes koliadka, vesnianka et petrivka, qui sont chantées partout en Ukraine et dans tous les temps, non pas par une voix et avec l'accompagnement d'instruments, mais uniquement par un ensemble de voix. Voilà une des petrivok que j'ai transcrite cet été :



Dans la façon de chanter ces chansons, qui évidemment ont perdu pour les exécutants actuels leur sens vrai, se rencontre beaucoup d'originalité et d'intérêt, qui n'existent, dit-on, dans aucune autre nation. Dans ces chansons, on voit débuter une jeune fille, à qui s'en joint bientôt une autre qui termine le chant de la première. Après ce chant d'antiphonie, pourrait-on dire, vient le refrain du chœur se terminant par une longue « fermata ». La forme est absolument originale, et se rencontre exclusivement dans les chansons ukrainiennes de ce genre.

Au cours de cet article, nous n'avons touché qu'aux traits caractéristiques des genres principaux de la chanson ukrainienne, et même, d'après cela, on peut voir quelle abondante matière scientifique représentent ces chansons, et spécialement celles qui ont été transcrites par phonographe jusqu'à ces derniers temps. On peut dire que l'analyse scientifique ne s'est pas préoccupée de la musique ukrainienne. Les seules exceptions ont été les articles de M. Lyssenko (« Les caractères particuliers des doumas et chansons, exécutées par Kobzar O. Veresaï », dans les Mémoires de la section sud-ouest de la Société de géographie, vol. I. 1874) ; de Sierov (Sur la musique méridionale, Osnova, 1861) ;

de Roubetz (« Quelques mots sur les chansons petites-russiennes », dans la « Saison musicale », 1869), et enfin par Sokalski (La chanson populaire, 1888).

Tout récemment ont paru les travaux de P.. Bajanovski et Th. Kolessa.

Les mérites artistiques des chansons ukrainiennes sont reconnus depuis longtemps par les amateurs de ce genre de création, et aussi par les musiciens. Le critique musical le plus remarquable, O. Sierov, a dit que, dans la création extraordinairement riche du peuple ukrainien, il y a de telles mélodies, qu'elles peuvent supporter la comparaison avec celles de Beethoven.

Les artistes et compositeurs des générations futures de l'Ukraine continueront le travail commencé et développeront la chanson nationale. Sur la base des mélodies et harmonies populaires, ils créeront des modèles parfaits de musique ukrainienne, en tenant compte des principes exclusivement originaux.

A. Maslov.

(*La Vie ukrainienne*, 12 1912.)

(Clichés obligeamment prêtés par *France et Ukraine*.)





L'Office de la Bienheureuse Jeanne d'Arc

LES HYMNES

(*Fin*)

REMIS
QUALEM TRIUMPHUM DUXERIT

Reims — Le Triomphe de Jeanne

HYMNUS III

1

Hostium victrix, properante cursu,
Advolat Remos Carolumque ducit
Ut triumphantem sacra rite signet
Unctio Regem.

2

Regis ad dextram stat ovans puella :
Quod tulit belli comes et laboris,
Fert idem justi socium triumphi
Nobile signum.

3

At genu flexo rogat ipsa regem
Se suis campis ovibusque reddi,
Ut piæ matri sociata vivat,
Nescia laudis.

4

Sed manet major meliorque merces,
Te novus poscit labor et triumphus :
Qui vocavit te dabit ipse vires,
Ipse coronam.

5

Laus Patri qui res regit universas,
Filio per quem populi resurgunt,
Flamini cujus sacra flamma puris
Cordibus ardet.

AD LAUDES

Hostium victrix, properante cursu,
Carolum ad sanctam comitaris ædem,
Ut triumphantem sacra rite signet
Unctio regem.

Gaudio fundens lacrimas, Joanna,
Principi plaudis : Domino rependis
Debitas grates, retinesque dextra
Nobile signum.

Erigens longa populum ruina
Mira fecisti, generosa virgo :
Jure te nostræ parentem
Sæcla vocabunt !

Sed manet major meliorque merces :
Te novus poscit labor et triumphus :
Te Deus mittens, dabit ipse vires
Atque coronam.

Qui dedit presso populo salutem,
Laude ter sanctum Dominum colamus,
Semper ut tantæ meritis patronæ
Gallia vivat.

HYMNE III

1

L'ennemi vaincu, Jeanne entraîne après elle
Charles triomphant jusqu'à Reims où sera
Tracée à son front l'onction solennelle
Qui le sacrera.

2

A côté du Roi, debout est la Pucelle,
L'étendard en main : comme il fut au labeur
Il faut maintenant, en compagnon fidèle,
Qu'il soit à l'honneur.

3

Mais, elle, à genou, ne fait qu'une prière :
« Sire, rendez-moi mes champs, ma pauvreté,
« Je veux vivre seule avec ma bonne mère
« Dans l'obscurité. »

4

Non, Dieu lui réserve une autre récompense
Plus grande et meilleure. Il le faut, elle ira.
Dieu qui la conduit soutiendra sa constance,
La couronnera.

5

Gloire à Dieu le Père, unique roi du monde,
Au Fils, Rédempteur des peuples abattus,
Gloire à l'Esprit saint qui fait naître et féconde
Toutes les vertus.

CRITIQUE.

Et le jeu, comme on dit, ne vaut pas les chandelles (1).

Cet alexandrin revient à l'esprit du lecteur qui compare, ici, ce qui était l'*Hostium victrix* de l'original avec ce qui est l'*Hostium victrix* du remaniement. Mais je ne me prendrai qu'au seul vers, deuxième de la première strophe. Mgr Vié avait écrit :

Advolat Rhemos Carolumque ducit,

et tout, paroles et musique, allait pour le mieux. Ce mieux est altéré par ce médiocre :

Carolum ad sanctam comitaris ædem,

ayant une syllabe de plus, qui est de trop. Pour elle, il faudra aussi, mélodiquement, une note de plus qui sera une note de trop. Car faussant le rythme elle donnera au chantre la désagréable sensation qu'il heurte contre un caillou (2). On me dit : Horace n'eût pas compté l'*um* de *Carolum*, en sorte que le vers est régulier. Je le sais bien. Mais Horace ne chantait pas au lutrin. Horace n'avait ni Antiphonaire à pratiquer, ni Bréviaire à réciter. Et j'ajouterai que lorsqu'il eut à écrire une pièce destinée au chant, il évita de telles licences (voir *Carmen sæculare*).

(1) CORNEILLE, *Le Menteur*, I, 4.
(2) Cf. *Dona vigorem et præmium*, Hymne II, v. 4.

RHOTOMAGI
QUALE PASSA SIT MARTYRIUM

Rouen — Le Martyre de Jeanne

Hymnus IV — In II Vesperis

1. Oportuit Christum pati :
Pati, Johanna, te decet,
Tormenta sæva dum subis,
Christi refers imaginem.

2. Solata cœli vocibus,
Refecta pane fortium,
Fidelis ad mortem Deo
Pro gente se dat victimam.

3. Artes dolosas judicum,
Dirumque passa carcerem,
Amplexa per flammas crucem,
Jesum ter exspirans vocat.

4. Sed flamma cor non attigit,
Et innocens, terrestribus
Soluta tandem vinculis,
Columba cœlos evolat.

5. O Christe, da nos aspera
Libenter in terra pati,
Crucique confixos, tuo
Da nos in amplexu mori.

Salve, virilis pectoris
Virgo, Patrona Galliæ !
Tormenta dira sustinens,
Christi refers imaginem,

Voces supernas audiens,
Jesu repleta lumine,
Dum fata pandis patriæ,
Silent paventque judices.

Oppressa flammis, clamitas
Jesum, crucemque fortiter
Amplexa, ad Ipsum, simplicis
Instar columbæ, pervolas.

Choris beatis Virginum
Adscripta, cives adjuva :
Te deprecante, singulis
Detur corona gloriæ.

Sit laus Patri, sit Filio :
Sancto decus Paraclito,
Qui corda amore sauciat,
Vires et auget languidis.

Hymne IV

1. Il fallait que le Christ souffrît.
C'est aussi, Jeanne, la souffrance
Qui te donne avec Jésus-Christ
Un dernier trait de ressemblance.

2. Le pain des forts est son soutien,
La voix des anges la console,
Docile à Dieu, sans craindre rien
Pour sa patrie, elle s'immole.

3. Elle accepte toutes les croix,
La prison, les juges infâmes,
Et meurt en invoquant trois fois
Le nom de Jésus dans les flammes.

4. Son cœur est respecté du feu,
Et, brisant sa chaîne mortelle,
Blanche colombe, vers son Dieu
Elle s'envole d'un coup d'aile.

5. Jésus, apprends-nous à souffrir
Ici-bas comme la Pucelle,
Fais-nous la grâce de mourir
En embrassant ta croix, comme elle.

CRITIQUE. — Malade aussi, cette 4[e] hymne, très malade ; pourquoi ces rejets, impossibles à souligner dans le chant :

Salve, virilis pectoris (I-1.)
Virgo,
Choris beatis Virginum (IV-1.)
Adscripta,
Te deprecante, singulis (IV-3.)
Detur.

Mais voici le *Coronat opus*, voici la strophe des strophes, la strophe phénomène, la strophe qui offre ceci de prodigieux que *plus un de ces vers n'a de sens,* après qu'il est scandé :

Oppressa flammis clamitas —
Jesum crucemque fortiter —
Amplexa ad Ipsum simplicis —
Instar columbæ pervolas. —

Accessit latinitas, recessit pietas, fut-il écrit de nos hymnes traditionnelles corrigées (?) par les « trois Jésuites » de la Renaissance. Ce jeu de mots ne saurait ici convenir. Lisons bien : *Oppressa flammis — clamitas Jesum — crucemque fortiter amplexa — ad Ipsum — simplicis instar columbæ — pervolas*, et disons : belle, très belle phrase, latine autant que pieuse, mais, prosodiquement, nulle.

Thomas d'Aquin s'y prenait autrement :

Se nascens dedit socium,
Convescens in edulium,
Se moriens in pretium,
Se regnans dat in præmium.

« Pour cette seule strophe », disait Santeuil, « je donnerais toutes mes œuvres ». Et Corneille la traduisait :

Il se fait notre frère alors qu'il prend naissance,
Notre viande dans son festin,
Notre prix quand il meurt, et notre récompense
Quand il règne là-haut sans fin.

Là-dessus, M. le professeur de seconde, qui ne jure que par les brèves et les longues, les iambes et les trochées de la soi-disant *prosodie* classique, se récrie : Huit fautes !!! Et il chante, il chante quand même, tant

Rien n'est beau que le vrai...

Et quoi qu'on dise, quoi qu'on fasse, il reste que, pour bien des raisons, le bûcher de Rouen s'apparente mieux à l'*O salutaris* du saint Docteur qu'à l'*O nata mecum* du joyeux viveur (1). L'idéal n'est pas le même, le verbe ni la poétique non plus.

Tout repas se finit par un toast, tout congrès par un vœu. Quel sera mon vœu ? — Mais vous n'êtes pas tout seul un congrès ? — Pardon, je fais de mon écrit un imprimé à de nombreux exemplaires. Compterai-je autant de lecteurs ? Hélas ! Eh bien ! mettons... Vingt-cinq. Y a-t-il toujours à tout congrès vingt-cinq assistants, y compris les membres d'honneur ? — Alors, votre vœu ? - Le voici : La canonisation de Jeanne approche. Qu'à cette occasion soit décidé que pour célébrer la Sainte, à l'avenir, seront reproduites dans le Bréviaire et les livres de chœur les quatre hymnes de Mgr Vié, telles quelles, au lieu et place des quatre plus ou moins modifiées que depuis 1909 nous récitons et chantons pour célébrer la Bienheureuse.

Abbé Alfred DABIN.
Croix d'or *Pro Ecclesia et Pontifice*
Curé-Doyen de Bourth, au diocèse d'Évreux.

(1) *Horace à sa bouteille*. Ode XXI. Liv. 3.



BIBLIOGRAPHIE

Félix Raugel, **Les orgues de l'abbaye de Saint-Mihiel. Anciennes orgues de la Région meusienne**, Paris, *l'Écho musical*, rue Monthyon, 1919. In-8°, xv-94 pages, 10 planches hors texte, 10 fr.

La *Tribune* avait déjà annoncé l'apparition de ce bel ouvrage : nous tenons aujourd'hui à y revenir, pour en faire ressortir l'importance à la fois historique et pratique, pour les conclusions que l'on peut en tirer sur la construction ou la restauration de l'instrument si complexe et si varié qu'est l'orgue.

Chargé de traduire « en son irrésistible éloquence » les émotions religieuses exprimées par les rites et les prières de la messe ou de l'office, l'orgue fait vraiment rayonner, par « le resplendissement lumineux de ses sonorités », la beauté intérieure de la liturgie. Par la richesse décorative de ses sculptures et de ses boiseries, il est l'un des principaux ornements de nos églises. A ces titres, il intéresse à la fois la vie et les arts liturgiques, et il faut savoir gré à M. Raugel d'avoir entrepris une étude détaillée sur les orgues anciennes qui sont parvenues jusqu'à nous.

Organiste curieux de tout ce qui touche à son art, M. Raugel, avec la patience et la sagacité d'un érudit, a dépouillé les nombreuses pièces d'archives, devis, mémoires, expertises, etc., se rapportant aux orgues qu'il nous présente et aux maîtres-facteurs qui les construisirent. Son livre est une importante contribution à l'histoire, trop peu connue, de la facture d'orgue française. C'est aussi un recueil de documents d'autant plus précieux que, de tous les instruments étudiés et décrits dans ces pages, un seul, celui de Saint-Michel-en-Thiérache, a été respecté par les Allemands et laissé dans son intégrité ; plusieurs ont été détruits avec l'église qui les abritait. De tous les autres il ne subsiste plus que la façade sculptée : tuyaux apparents, tuyaux cachés, tout a disparu : « ce ne sont plus orgues, mais squelettes d'orgues ».

Grâce à M. Raugel il nous reste, du moins, de ces orgues qui datent du xviie siècle et du xviiie, une description fidèle : nous en connaissons le plan, la composition des registres, et ces détails précis nous aident à saisir les caractéristiques de l'art du facteur d'orgues, en France, à cette époque. Et, de plus, les leçons pratiques qui sont à en tirer non seulement pour la conservation ou la restauration des anciens instruments, mais encore pour la construction des orgues nouvelles : tant de leçons sont à recevoir de nos anciens organiers, ne serait-ce que pour la qualité exquise et l'équilibre qu'ils savaient donner à leurs

pleins jeux, *cornets*, jeux de *mutation*, et dont, la plupart du temps, on a perdu le secret.

Avec M. Ch.-M. Widor, qui a écrit la préface de ce volume, nous souhaitons que M. Raugel trouve « des coopérations nombreuses et dévouées » qui l'aident à mener, à bonne fin, « cette œuvre d'intérêt national : l'inventaire détaillé, le catalogue illustré des orgues de France. »

Dom A. Cabassut, O. S. B.

F. de La Tombelle, **Cinquante pièces pour Harmonium**. Biton, éditeur. Net : 12 francs.

L'infatigable musicien qu'est notre excellent collaborateur a donné, après d'autres œuvres et collections intéressantes, une juste idée de son inspiration et de son talent, avec ce recueil, arrivé, depuis 1917, à une troisième édition. L'intérêt tout spécial de l'œuvre nouvelle de F. de La Tombelle est qu'elle est écrite *spécialement* pour l'harmonium, et registrée en conséquence ; habituellement, on le sait, les compositeurs destinent leurs œuvres à l'orgue sans pédales ou à l'harmonium indistinctement. Mais la disposition ou la sonorité des jeux, l'étendue du clavier à l'aigu, ne sont pas les mêmes. Aussi devons-nous féliciter l'auteur d'avoir exclusivement écrit en vue de tirer parti des ressources particulières de l'instrument, en des pièces très variées, d'une très moyenne difficulté pour la plupart, et qui sont appelées à une très grande diffusion. Souhaitons-leur le meilleur et le plus légitime succès.

A. G.

Cl. Gauthiez. — **Méthode élémentaire pour l'enseignement de l'écriture musicale**, avec préface de V. d'Indy. In-4° de 96 pages. Net, 6 francs. Roudanez, éditeur, Paris.

Professeurs et élèves d'harmonie et de contrepoint ont souvent éprouvé le besoin d'un résumé ou d'un guide, clair et substantiel, à travers des notions éparses et souvent ingrates. Mme Gauthiez a su écrire ce guide, qui manquait depuis longtemps, d'une façon pédagogique vraiment pratique, et ne pourra que rendre les meilleurs services aux élèves harmonistes ou compositeurs. Une courte préface du maître V. d'Indy présente d'ailleurs avec infiniment d'esprit le pourquoi et les avantages de cet excellent petit livre.

Al. Lefèvre. — **Quelques conseils aux petites maîtrises**. In-8° de 48 pages, imprimerie Jeanne d'Arc, Toulon. En vente dans les principales librairies catholiques.

Petit guide vraiment bien pensé, dans un esprit très liturgique, très musical et très pratique, cette brochure de la directrice des *Chanteuses de Sainte-Cécile* ne pourra qu'heureusement contribuer à éclairer les bonnes volontés inexpérimentées et à leur permettre de marcher d'un pas sûr et constant. Marqués au sceau de l'expérience, ces *Quelques conseils* ont fait leurs preuves depuis longtemps ; ils sont susceptibles de créer partout le plus grand bien.

REVUE DES REVUES

(Articles à signaler.)

Revue du Chant grégorien (janvier-février). — A. Gastoué : *A propos d'un motet du XIIIe siècle.* Dom L. David : *Les Hymnes et le Rythme tonique* (remarquable étude, dans laquelle le savant bénédictin, entrant dans le vif de l'hymnodie d'une manière beaucoup plus nette et plus détaillée qu'on ne le fit jusqu'ici, montre les remarquables coïncidences qui s'établissent entre la notation et l'exécution tonique des hymnes et leur composition métrique ; nous y avons vu avec plaisir comment Dom David a su marquer la différence bien nette de facture entre diverses catégories d'hymnes, en donnant d'excellents conseils sur le retard ou l'accélération de certains groupes, suivant leur place dans le mètre de l'hymne).

La vie et les arts liturgiques (janvier, février, mars). — Mgr Batiffol : *L'ordinaire de la messe selon l'usage de Paris* (publication, d'après les manuscrits originaux, de *la traduction française* de la messe en usage dans les livres d'heures du xve siècle). Chan. A. Frézet : *Les cérémonies de la grand'messe capitulaire à Notre-Dame de Reims, dans l'ancien rit rémois* (intéressante étude, très poussée sur les points de détail, mais toutefois légèrement incomplète sur certaines questions de chant, [le *Christus vincit*, par exemple, qui n'a jamais été un « motet »] ; l'auteur ne semble pas avoir non plus utilisé les ordinaires du xiiie siècle, ni le recueil rémois de proses qui est à Assise).

Revue du Centre. — Nos souhaits de bienvenue à ce nouveau-né, qui a confié à notre ami M. F. de La Tombelle le soin de traiter, dans ses premiers numéros, de *La musique française au sortir de la guerre*, aperçu d'ensemble sur les conditions nouvelles où se trouve notre musique. (Rédaction et administration à Peyrat-de-Bellac, Haute-Vienne.)

Bulletin de la Société française de Musicologie. Paris, Félix Alcan, chaque fascicule : 2 fr. 50.

La « Société Française de Musicologie » est l'organisme qui a succédé à l'ancienne « Société internationale de Musique (S. I. M) », dont la section de Paris s'est ainsi transformée, sous l'heureuse impulsion de notre confrère M. Lionel de La Laurencie, et a, depuis 1917, fait paraître cinq bulletins, contenant, avec les actes de la société et les communications faites à ses séances, d'intéressantes études sur les divers points de l'histoire et de la science musicales. Signalons particulièrement comme susceptibles d'intéresser spécialement nos lecteurs, dans le n° 1 : Michel Brenet : *Quelques passages des poésies de Jehan Mo-*

linet concernant la musique (ce fut le dernier article écrit par notre regrettée collaboratrice) ; F. Raugel : *Les maîtres de l'ancienne facture d'orgues : les Lépine et Dom François Bédos de Celles.* — N° 2 : comte P. de Fleury : *Les orgues à tuyaux d'argent dans la tradition et dans l'histoire* ; H. Quittard : *Notes sur Guillaume de Machaut et son œuvre* (continuées dans le n° 3). — N° 3 : M. L. Pereyra : *Elzéar Genet dit* Il Carpentrasso, (intéressante et substantielle notice sur ce remarquable compositeur français de la première moitié du XVIe siècle). — N° 4 : A. Gastoué : *Note sur la facture instrumentale à la cour de Bourgogne au XVe siècle* (d'après le ms. 7295 du fonds latin de la Nationale, traité de facture traitant du clavecin, du clavicorde, de l'orgue et du luth). — N° 5 : Mme J. Arger : *Le rôle expressif des « agréments » dans l'École vocale française de 1680 à 1760.*

Musical Times, février 1920. George Dixon : *L'évolution de l'orgue moderne* (dans sa facture). Encartage : *Sing we and chaunt it*, « ballet » à cinq voix de Thomas Morley (1595).



Le Gérant : LAFONTAN.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie.

2e Répertoire — CHANT GRÉGORIEN

Accompagnements nouveaux et très faciles du Chant des Offices

Par l'Abbé L. JACQUEMIN

Avec Notice explicative sur les divers Chants, par A. GASTOUÉ

Prix du Fascicule : 1 fr. 50 — Franco : 1 fr. 60

Graduel. — Propre du Temps

1er Fascicule. Temps de l'Avent.
2e — Temps de Noël I.
3e — Noël-Épiphanie II.
4e — Temps de la Septuagésime.
5e — Mercredi des Cendres, 1er et 2e Dimanches de Carême.
6e — 3e et 4e Dimanches de Carême, Dimanche de la Passion.
7e — Dimanche des Rameaux.
8e — La Semaine Sainte.
9e — Temps de Pâques.
10e — Du 5e Dimanche après Pâques au Dimanche dans l'Octave de l'Ascension.
11e — Pentecôte, T. S. Trinité, T. S. Sacrement.
12e — Du 2e au 6e Dimanche après la Pentecôte.
13e — Du 7e au 11e.

Graduel. — Propre des Saints

1er Fascicule. Novembre à Janvier.
2e — Février.
3e — Mars à Mai.
4e — Juin, Sacré Cœur, Précieux Sang.
5e — Du 2 Juillet au 15 Août.
6e — Du 16 Août à fin Septembre.

Principaux ordinaires de la Messe

1er Fascicule. Ordinaire des Anges, de la Ste Vierge, de l'Avent et du Carême, des Féries et des Vigiles. Credo I. II. III.
2e Fascicule. Asperges me, Vidi aquam, ordinaire du Temps Pascal, les deux ordinaires des Fêtes solennelles, 1er ordinaire des Fêtes doubles.
3e — Ordinaire 2e, 3e et 4e des Fêtes doubles, Dimanches dans l'année, Octaves.
4e — Credo IV et les Trois Messes de Dumont, conformes aux éditions authentiques.
5e — Messe des Morts, Messe de Mariage.

Antiphonaire

1er Fascicule. Tons communs des Vêpres, Deus in adjutorium, les huit Tons des Psaumes, Versicules et Benedicamus.
2e — Vêpres du Dimanche, avec les Psaumes entièrement notés, Suffrages & Antiennes finales à la Sainte Vierge.
3e — Vêpres des Dimanches de l'Avent, Grandes Antiennes O, 1res Vêpres de Noël.
4e — Des Laudes de Noël à l'Octave de la St-Jean.
5e — De l'Épiphanie à Pâques.
6e — De Pâques au Dimanche dans l'Octave de l'Ascension.
7e — De la Pentecôte au T. S. Sacrement.



LA TRIBUNE MUSICALE

2e ANNÉE, N° 21. — MARS 1920

SOMMAIRE DU NUMÉRO

Abonnement annuel France et colonies : **17** francs ; Étranger : **19** francs. Abonnement réduit (réservé à MM. les Ecclésiastiques, les Communautés, Professeurs et Elèves de la Schola). France : **16** francs ; Etranger : **18** francs.

LA TRIBUNE MUSICALE

est une œuvre de musique religieuse vocale et d'orgue sans pédale ou d'harmonium. On n'y publie que des pièces faciles ou de moyenne difficulté avec accompagnement. Certaines d'entre elles peuvent se chanter *à cappella.*

On y trouve du chant grégorien, de la musique ancienne et moderne, des articles intéressants et des conseils pratiques pour ceux qui s'occupent de la musique religieuse. On peut envoyer à la Direction de *la Tribune musicale* les nouvelles de musique religieuse susceptibles de stimuler le zèle des musiciens d'église dans la bonne voie que le Bureau d'Édition a toujours tracée.

Le dernier fascicule de chaque année contient la table des matières et les faux titres.

Il n'est pas vendu de fascicule séparé, mais pour l'exécution, le Bureau d'Édition de la Schola Cantorum met en vente des *parties de chœur* de toutes les œuvres publiées.

SOMMAIRE DE LA TRIBUNE MUSICALE D'AVRIL

MAI 1920. — XXI[e] ANNÉE



LA TRIBVNE

DE

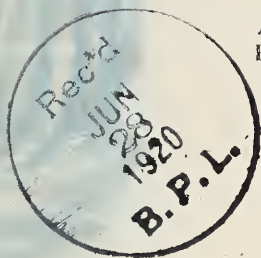
SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE ET D'ART RELIGIEUX

LITURGIE — ARCHÉOLOGIE CHRÉTIENNE

PUBLIÉE SOUS LES AUSPICES DE LA

Schola Cantorum



Giraudon, photographe.

SOMMAIRE



Le N°: 1 fr. 75

AU BUREAU D'ÉDITION DE LA *SCHOLA CANTORUM*

269, Rue Saint-Jacques, 269

PARIS (V[e])

N° 246. — 6[e] N° Abon[t] 1919-1920

La présente Revue parut pour la première fois en janvier 1895, avec le titre et les collaborateurs suivants :

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

FONDÉE POUR ENCOURAGER

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne
La remise en honneur de la musique palestrinienne
La création d'une musique religieuse moderne
L'amélioration du répertoire des organistes

COMITÉ DE LA SOCIÉTÉ
M. ALEXANDRE GUILMANT
Président

M. le Prince DE POLIGNAC — M. BOURGAULT-DUCOUDRAY
M. VINCENT D'INDY
MM. G. DE BOISJOSLIN et CH. BORDES
Secrétaires

COLLABORATEURS DU JOURNAL

RR. PP. Dom POTHIER — Dom MOCQUEREAU — Dom BOURIGAUD — R. P. LHOUMEAU — M. l'abbé CARTAUD — M. l'abbé VELLUZ — M. l'abbe PERRUCHOT — MM. C. BELLAIGUE — C. BENOIT — BOURGAULT-DUCOUDRAY — G. DE BOISJOLIN — CH. BORDES. — MICHEL BRENET — J. COMBARIEU — P. CRESSANT — A. ERNST — H. EXPERT — A. GUILMANT — A. HALLAYS — V. D'INDY — A. JULLIEN — P. LALO — F. PEDRELL — A. PIRRO — G. SERVIÈRES — DE SAINT-AUBAN — J. TIERSOT — Dr WAGNER — A. WOTQUENNE.

Parmi les autres collaborateurs plus récents, citons encore :

S. G. Mgr FOUCAULT — R. P. Dom L. DAVID — R. P. J. BORREMANS — M. l'abbé P. BAYART — MM. Ant. AUDA — Eug. BORREL — A. GASTOUÉ — F. DE LA TOMBELLE — J. PEYROT — H. QUITTARD — F. RAUGEL — A. SÉRIEYX — J. DE VALOIS.

" **La Tribune de Saint-Gervais** " paraît mensuellement ; Revue *musicologique* et d'*Art chrétien*, elle s'adonne spécialement au *Chant grégorien* et *Populaire*, à la musique *polyphonique* et *d'orgue*; elle contient, de plus, de nombreuses études sur des sujets variés de *liturgie*, d'*archéologie chrétienne*, d'*art religieux*.

Les abonnements partent du mois de Décembre

Prix d'un fascicule : **1** fr. **75**

Chacun des tomes parus formant une année est mis en vente au prix de **16** francs
(la première année exceptée)

	France, Belgique et Colonies	*Union Postale et Étranger*
Abonnement ordinaire..........................	**18** »	**19** »
Abonnement réduit réservé à MM. les Ecclésiastiques, les Communautés, les Professeurs et les Élèves de l'École..........................	**17** »	**18** »

Pour donner satisfaction à notre clientèle, nous ferons *un abonnement global*, comprenant la " **Tribune musicale** ", la " **Tribune de St-Gervais** " et les " **Tablettes de la Schola** " :

	France, Belgique et Colonies	*Union Postale et Étranger*
Abonnement..........................	**37** »	**39** »
Abonnement réduit réservé à MM. les Ecclésiastiques, les Communautés, les Professeurs et les Élèves de l'École..........................	**35** »	**37** »



BREF DE S. S. PIE X

à Charles BORDES

Fondateur de la *Schola Cantorum* et de la *Tribune de Saint-Gervais*

PIUS PP. X

Dilecte Fili, salutem et Apostolicam Benedictionem. — Pergratum Nobis, ut intelligi potest, faciunt, quicumque illud propositum, quod mature inivimus, cantus liturgici ad veterem normam revocandi, labore sollertiaque sua faciunt expeditius. In hoc numero novimus peculiarem deberi locum tibi, qui vel ante, quam de Musica sacra praescriptum a Nobis esset, Scholam Cantorum istic ad vota Nostra institueris, et legitimam cantus Gregoriani disciplinam propagare non cesses. Quare habe tibi, quam mereris, a Nobis laudem, grataeque significationem voluntatis, simulque scito, Nos ab ingenio diligentiaque tua uberiores quoque exspectare, Deo adiuvante, fructus. Interea coelestium auspicem munerum, ac benevolentiae Nostrae testem tibi, dilecte Fili, Apostolicam benedictionem amantissime in Domino impertimus.

Datum Romae apud S. Petrum die 11 Iulii an. MDCCCCIV, Pontificatus Nostri anno primo.

Pius PP. X.

PIE X, Pape.

Cher Fils, salut et bénédiction Apostolique. — Il Nous est fort agréable, comme on peut le penser, que le travail et les soins éclairés de diverses personnes avancent la réussite du projet, que Nous avons mûrement réfléchi, de rappeler le chant liturgique à son ancienne forme. Au nombre de ceux-là, il convient de vous donner une place particulière, à vous qui, dès avant que Nous ayons prescrit quelque chose sur la Musique sacrée, aviez déjà fondé la *Schola Cantorum*, conformément à Nos désirs, et qui ne cessez de propager partout la légitime discipline du chant grégorien. Recevez-en de Nous la louange que vous méritez, et la marque de Notre volonté reconnaissante, et sachez en même temps que Nous attendons encore de votre zèle ingénieux, avec l'aide de Dieu, les fruits les plus féconds. Nous vous accordons donc dans le Seigneur, de la façon la plus affectueuse, la bénédiction Apostolique, comme gage des faveurs célestes et témoignage de Notre bienveillance envers vous, Cher Fils.

Donné à Rome près Saint-Pierre, le 11 juillet 1904, la première année de notre Pontificat.

Pie X, Pape.



LE BUREAU D'ÉDITION

De la *Schola Cantorum*, à Paris

Tel est le titre que Ch. Bordes, l'illustre apôtre de la restauration de la musique d'église en France, donna, en 1896, à l'une de ses fondations.

De concert avec Alex. Guilmant, le grand organiste, et le maître compositeur V. d'Indy, qui a continué d'en assumer la direction, Ch. Bordes avait donné à son *Bureau d'Édition* la devise même, les " Quatre Articles " qui furent la charte de fondation de la *Schola :*

1° L'étude et la propagande du *Chant grégorien*, restitué par Dom Pothier ;

2° La remise en honneur du répertoire « A cappella » ;

3° La création d'une *musique religieuse vocale moderne*, respectueuse des prescriptions et des formes de la liturgie ;

4° L'amélioration du *répertoire des organistes*, dans la même orientation.

La Schola Cantorum a pris ainsi l'initiative du mouvement de la réforme de la musique religieuse en France ; elle a été comme la « maison mère » des missionnaires de cette réforme, et des organisations qui tendent au même but.

Le Bureau d'Édition tient à rester fidèle à cet idéal : il a puissamment aidé les différentes fondations qui se sont occupées de la diffusion de la bonne musique d'Église ; on peut dire qu'il n'a pas failli à son but.

Tant par ses *rééditions des maîtres anciens*, que par les *publications des compositeurs modernes*, il s'est toujours efforcé de rester dans la ligne de la musique religieuse vraiment *classique*, en se montrant en même temps le partisan résolu d'un art « vraiment moderne », héritier des justes traditions, mais jamais « moderniste ».

Les collections d'œuvres de Palestrina, Josquin des Prés, Orlande de Lassus, Victoria, parmi les anciens ; celles de Bordes, Guilmant, d'Indy, chanoine Perruchot, chanoine C. Boyer, F. de La Tombelle, etc., parmi les modernes, tant dans la forme du motet que dans le cantique en langue vulgaire ou les pièces d'orgue ; les publications pratiques de chant ou d'accompagnement grégoriens, de A. Gastoué, abbé Jacquemin, etc., sont un sûr garant de ce que vaut le Bureau d'Édition de la Schola, qui continue, plus que jamais, de par sa fondation et ses origines, à se consacrer exclusivement aux plus beaux modèles de la musique religieuse.

LA TRIBVNE DE S[T]-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE & D'ART RELIGIEUX

PUBLIÉE SOUS LES AUSPICES DE LA

Schola Cantorum

Chant grégorien et populaire. — Polyphonie et Orgue. — Liturgie et Archéologie chrétienne.

ABONNEMENT	BUREAUX	ABONNEMENT
France et Colonies, Belgique. 18 fr. Union Postale (autres pays). 20 fr.	Au BUREAU d'ÉDITION de la Schola *269, Rue Saint-Jacques* PARIS	Pour MM. les Ecclésiastiques, pour les Communautés, les Professeurs et Élèves de l'Ecole. 17 fr. (France et Colonies, Belgique).

Le numéro : **1 fr. 75.** — Les abonnements partent du mois de décembre de chaque année.

SOMMAIRE

L'ORGUE ANTIQUE

HYDRAULES ET PNEUMATIQUES

I

Le récit des origines de l'orgue commence un peu à la manière d'un conte, en des temps qu'un lointain recul nous fait paraître proche des époques fabuleuses, là-bas, sur les rivages orientaux de la Méditerranée, parmi les héritiers gréco-égyptiens des antiques Pharaons.

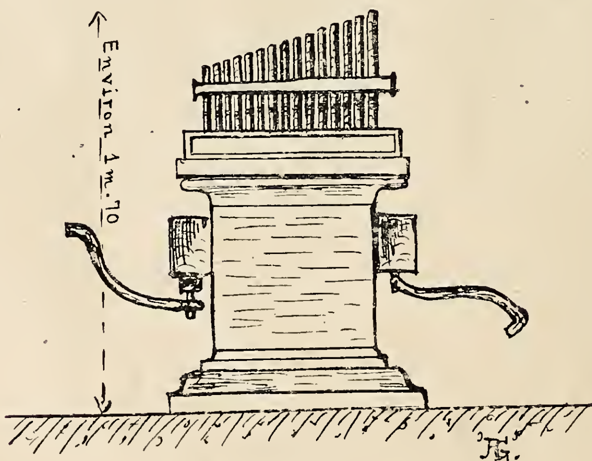
Ctésibios le barbier [1], ingénieur à Alexandrie d'Égypte au temps de

1. Exerçait-il la profession de barbier, ou n'est-ce qu'un surnom ? On l'ignore.

Ptolémée Évergète, c'est-à-dire quelque cent ou deux cents ans avant notre ère[1], fut célèbre par les machines, hydrauliques ou pneumatiques, dont il fut l'inventeur, dont il donna l'idée, ou qu'il perfectionna. Parmi les inventions ou les perfectionnements de Ctésibios, on cite les pompes et les syphons : l'application de leurs principes ou de leurs détails de machinerie à la facture musicale l'amena à l'invention de « l'instrument hydraulique » (ainsi le nomma-t-il, *organon hydraulikon*) que Philon de Byzance [2] dépeint en deux mots savoureux : « une syringe soufflée par les mains ». La syringe est cet assemblage de tuyaux sonores, de grandeurs proportionnées et progressives, que l'on nomme aussi « flûte de Pan », assez improprement sans doute, car ses tuyaux sont ceux du chalumeau rustique, caractérisés par une languette vibrante : ce sont des anches.

Ainsi naquit l'orgue, par les soins de Ctésibios, de cette union d'une invention utilitaire, la pompe, avec la syringe champêtre.

Ctésibios, ayant inventé l'orgue, apprit à sa femme Thaïs à s'en servir. Un bas-relief venu de leur propre ville, et conservé au musée du Louvre[3], semble bien les représenter tous trois : l'inventeur, jouant d'une longue trompette, l'orgue, d'une quinzaine de tuyaux assez courts, et l'organiste que l'on aperçoit derrière l'instrument. En plus de cette illustration originale, d'assez nombreux monuments antiques, que je citerai plus loin, offrent de suffisantes reproductions, plus ou moins



Type de l'Orgue primitif
(Environ 1m50 à 1m75 de haut)

1. Selon qu'on penche pour l'époque de Ptolémée III, qui porta ce surnom (246-221 avant l'ère chrétienne) ou celle de Ptolémée VII, qui le porta aussi (145-117). Les avis sont controversés.

2. Philon, *Syntagma*. Si ce Philon de Byzance est réellement contemporain d'Archimède, il faut admettre que Ctésibios vivait sous Ptolémée III, au même temps. On peut consulter Carra de Vaux, sur *les Pneumatiques de Philon de Byzance*, dans *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, XXXVIII (1903).

3. Voir dans *les Musées de France. Recueil des monuments antiques*, la planche 32 (Paris, 1873).

soignées, des contours extérieurs du nouvel instrument, qui permettent néanmoins de s'en faire une juste idée et corroborent pleinement l'expression imagée de Philon.

Tels furent les premiers débuts, qu'Athénée de Naucrate [1], écho d'Aristoclès, de Tryphon, de Philon, nous raconte, de l'instrument qui, rapidement, devait surpasser tous les autres.

Sa description technique allait bientôt être donnée, assez précise et suffisamment claire pour que l'invention du barbier d'Alexandrie ne restât pas sans lendemain. Ctésibios, en effet, inventait et fabriquait : un autre Alexandrin, le célèbre ingénieur Héro, à coup sûr son élève, — et peut-être son fils, — a rédigé, dans ses volumineux *Pneumatika* [2], les descriptions et les dessins des inventions de son maître. On peut, à juste raison, supposer qu'il y a parfois mis du sien, en mettant au point certains détails.

L'invention de Ctésibios et l'ouvrage de Héro ont dû, pendant assez longtemps, rester une pièce unique, une curiosité, car il n'apparaît pas qu'on ait immédiatement réalisé ailleurs l' « instrument hydraulique ». Cependant, l'orgue est déjà là tout entier, dans l'invention géniale du constructeur alexandrin ; il y est avec toutes ses caractéristiques, avec ses principaux organes, tels que la suite des siècles les verra perfectionner et amplifier, mais non changer, sinon en des temps tout récents.

*
* *

Les premiers documents qui mettent l'orgue en pleine lumière de l'histoire, ou le dépeignent comme définitivement entré dans l'usage, remontent seulement aux environs de notre ère. Un mot échappé à Cicéron, dans l'une de ses *Tusculanes* [3], en est le plus ancien témoin romain. J'ai cité le bas-relief d'Alexandrie : un autre fragment [4] d'une œuvre analogue provient de Tarse, la patrie de saint Paul ; comme le précédent, il représente également un petit orgue d'une quinzaine de tuyaux, maintenus par une tringle transversale, et dont le coffre de la chambre à air est décoré d'une large frise richement sculptée. Enfin, une relique même d'un de ces orgues lointains nous a été livrée par Pompéi ressuscitée [5] : c'est un fragment d'un tout petit instrument ; neuf tuyaux de bronze plus ou moins entiers, dont le plus long n'a qu'environ deux tiers de pied, le composent — c'est donc une « quinte »

1. Athénée, *Deipnosophia*, IV, 75. On pourra consulter l'étude de Tannery, *Athénée sur Ctésibios et l'hydraulis*, dans la *Revue des études grecques*, t. IX, Paris, 1896.
2. L'édition moderne de ce remarquable ouvrage, donnant, pour la première fois, les illustrations tirées des manuscrits, a été publiée en 1899 dans l'édition Teubner, par Wilhlem Schmidt. La partie traitant de l'orgue se trouve au vol. I.
3. *Tusculanes*, III, 43 : « .. Hydrauli hortabere ut audiat voces potiùs quam Platonis. »
4. Également au Musée du Louvre.
5. Musée de Naples.

ou « nasard » minuscule. — Rien ne subsiste, malheureusement, de l'emboutissage des tuyaux ni du mécanisme de l'instrument, qui n'est bien réellement, pour reprendre le terme de Philon, qu'une grosse flûte de Pan, et n'a jamais fourni, pour des jeux d'enfants peut-être, ou l'appel de quelque bateleur, qu'une gamme de sons fort aigus et, à coup sûr, nasillards.

Mais à la même époque d'où date ce spécimen de peu de valeur conservé par les cendres du Vésuve, l'orgue avait pris tout à coup une importance singulière : l'empereur Néron se passionne pour l'instrument, qui recevait alors ses premiers, et sans doute importants développements. L'empereur, dit Suétone [1], laissant là toute affaire, même une convocation au Sénat, passa, à certain jour, toute une après-midi à examiner le fonctionnement du nouveau système : il se déclarait même prêt à aller en personne présenter cet orgue dans le théâtre, afin d'y défendre, s'il était nécessaire, la nouvelle invention.

Néron ! le premier des organistes célèbres : quelle singularité du destin ! Et son goût n'est pas tout dans le récit fait par Suétone ; des médailles à son effigie, récompenses accordées aux vainqueurs d'un tournoi public, portent à l'avers, avec les emblèmes d'un « premier prix », la figure de l'hydraule. L'inscription d'un de ces trophées porte autour de l'instrument l'exergue : Laurenti Nika, ce qui peut signifier soit : « Au lauréat : victoire » ou « Victoire de Laurent » (en supposant une crase du premier mot) ; dans ce dernier cas, nous aurions ainsi le nom d'un des premiers prix d'orgue de ce temps-là [2].

Ainsi, il y avait déjà des concours d'orgue dans la Rome impériale, vers l'an 70 de notre ère ! Nous avons donc à rendre grâces à Néron, par qui l'orgue prit son premier lustre. Il eut des imitateurs : nous trouvons d'autres médaillons encore, du même genre, avec l'effigie de Trajan, ou celle de Caracalla [3], et (beaucoup plus tard il est vrai), avec celle d'un Valentinien (ve siècle).

Au IIIe siècle, les empereurs Héliogabale et Alexandre Sévère illustrèrent encore l'orgue [4] ; le premier savait en moduler ; le second, qui jouait volontiers de la cithare et de la « tibia », aimait aussi à sonner de la *tuba* accompagné par l'orgue [5]. Le bas-relief d'Alexandrie pourrait servir à commenter ce texte, ou, mieux encore peut-être, la mosaïque gallo-romaine de Nennig [6], à peu près du temps d'Alexandre Sévère, où un organiste, derrière un instrument à une vingtaine de tuyaux de façade, accompagne un personnage somptueusement vêtu, jouant de cette longue trompette recourbée autour du cou, et qui est peut-être la *cornu*.

1. Suétone, *Nero*, ch. 41.
2. Deux médaillons de ce genre se trouvent à la Bibliothèque Nationale de Paris, Cabinet des médailles. On en trouvera la description dans Sabatier, *Description générale des médaillons contonniates*, Paris, 1860, planche X, n°s 7 et 8.
3. *Id.*, n° 9.
4. Aelius Lampridus, *Heliogabalus*, ch. 32 ; *Alexander Severus*, ch. 27.
5. Id : « Lyra, tibia, organo cecinit tuba etiam. »
6. Près de Trèves.

Pendant ce premier âge de l'orgue, l'instrument nouveau avait ainsi peu à peu conquis le monde gréco-romain, et partout rencontré un vif succès, de curiosité tout au moins : car il restait encore pour beaucoup de gens un sujet d'étonnement. Athénée, racontant l'invention de Ctésibios, met en scène, — c'était vers l'an 200 de notre ère, — un interlocuteur naïf qui croit, dans les tons de l'orgue, entendre un nouvel instrument à cordes [1] et ne peut pas comprendre comment des tuyaux puissent parler avec égalité, d'une manière pour ainsi dire mécanique, sous la pression de l'eau.

Cette eau elle-même semblait durement peiner pour forcer l'air à pénétrer dans le sommier, et son bouillonnement, — non pas son « ébullition », comme on l'a inexactement traduit, — donnait fort à penser aux curieux. D'autant plus que déjà, vers le IIIe siècle, l'instrument commençait à devenir important : « Regardez, — disait Tertullien [2] à ses auditeurs de Carthage, — regardez la grandiose magnificence d'un Archimède : je veux dire l'orgue hydraulique ; tant de membres, tant de parties, tant d'articulations, tant de chemin parcouru par les voix, tant de multiplicité de sons, tant d'échanges de modes, tant de rangées de tuyaux ; et tout cela est un seul ensemble [3] ! » On ne parlerait pas autrement d'un orgue moderne.

Son maniement, d'ailleurs, était facilité par l'art avec lequel il était construit ; des auteurs modernes se sont plu à imaginer que ces transmissions primitives devaient être lentes et fort dures : il n'en était rien certainement. Les techniciens, comme Héro et Vitruve, dont je résumerai plus loin les travaux, emploient à plusieurs reprises le mot d' « instantanément » pour exprimer la rapidité avec laquelle obéissent les organes de l'orgue. Plus tard, des littérateurs s'émerveillent de la facilité du doigté.

Porphyre Optatien, au IVe siècle, décrit avec précision le mouvement soit lent, soit vif, du chant de l'orgue accompagnant les vers, dans lequel, à peine les touches sont-elles abaissées, que l'air fait parler les tuyaux. Ou, plus encore, Claudien, s'exprimant en poète, il est vrai, mais trop précis pour qu'on ne l'écoute point, loue l'organiste « qui, obtenant de si grands accents par un *toucher léger*, fait moduler d'innombrables voix dans une moisson d'airain [4] ; il entonne d'un doigt errant, et *aussitôt*, change en mélodies les ondes travaillées par de puissants leviers [5]. »

Même impression chez l'empereur Julien qui, dans son épigramme bien connue, dit : « Un homme fougueux, des *rapides doigts* de sa main, fait mouvoir les règles qui, bondissant », font chanter l'instrument.

1. Au temps encore de saint Augustin, quelques-uns avaient cette opinion singulière; voir mon livre des *Variations sur la musique d'église*, p. 33 à 37 ; Paris, 1913. Le texte curieux du docteur d'Hippone se trouve dans son *Enarratio* sur le psaume 150.
2. Tertullien, *De anima*, ch. XIV.
3. Allusion aux rangées des tuyaux, semblables à des tiges serrées.
4. Claudien, dans le panégyrique du consul Manlius Theodorus, en 399.
5. *Anthologia Palatina*, IX, 368. Ed. Teubner, page 610.

Et Cassiodore enfin, dans un temps où déjà s'abolissaient les connaissances antiques, parle encore des « doigts des maîtres » qui, « réprimant à volonté les langues de bois » que sont les touches, procurent ainsi du souffle aux flûtes de l'instrument [1].

Entre temps, bien entendu, l'invention du barbier d'Alexandrie avait reçu d'importants perfectionnements, que nous allons bientôt examiner. Le plus important, que j'appellerai justement une modification capitale, c'est d'avoir substitué, au moteur primitif qui constituait l'hydraule, des soufflets fournissant ainsi plus directement l'air aux sommiers. Le souffle (*pneuma*) agissant seul ici, les orgues ainsi construites furent dites « pneumatiques », et la distinction entre les deux genres subsista tant que le premier demeura en usage.

On ignore l'époque précise et l'inventeur de cette adaptation de soufflets aux orgues. Un monument funéraire romain, décrit autrefois par Mersenne [2], représentait l'une de cês orgues pneumatiques « dont les soufflets sont semblables à ceux qui servent à allumer le feu, et sont levez par un homme qui est derrière le cabinet, et le clavier est touché par une femme ». Cette stèle portait une inscription, que je reproduis ci-dessous, à titre de document : peut-être aidera-t-elle quelque jour à en fixer l'origine ; en tout cas, elle fournit le nom d'un personnage qui s'occupait d'orgues [3]. Un autre monument est une médaille ex-voto qu'on ne saurait non plus dater avec plus de précision, bien qu'elle semble de bonne époque [4] ; l'un des personnages qui y sont représentés porte sur sa main un petit modèle d'orgue qui semble bien être pneumatique : ce n'est pas en effet une hydraule, car il n'en à pas les caractères, et un organe placé devant la chambre à air offre l'apparence d'un petit soufflet, placé exactement comme dans les petites orgues à bras tant en faveur à la fin du moyen âge.

L'épigramme déjà citée de l'empereur Julien, s'applique à un instrument ayant déjà subi cette modification : l'écrivain y compare le soufflet à « une caverne de peau de taureau, d'où l'air s'élance par dessous, à travers la tige des roseaux bien percés » que sont les tuyaux de bronze de cet orgue pneumatique. Un peu plus tard, saint Augustin, bien qu'il mentionne les hydraules, semble surtout connaître les orgues à soufflets [5], et, déjà, c'était à celles-ci que s'appliquait spécialement le nom d' « orgue ».

A. Gastoué.

(*A suivre.*)

1. Cassiodore, *in* ps. 150.
2. Mersenne, *Harmonie universelle*, Paris, 1635, page 387.
3. *LAPISIVS C. F. SCAPTIA CAPITOLINVS EX TESTAMENTO FIERI MONUMEN. IVSSIT ARBITRATVM HEREDVM MEORVM SIBI ET SVIS*
4. Sabatier, *loc. cit.* ; exergue : « Petroni : Placeas ».
5. Voir texte précédemment cité.



NOUVELLES ET COMPTES RENDUS

Paris.

= La Semaine sainte a vu renouveler les traditions des *Chanteurs de Saint-Gervais* dans leur tribune, d'où le bombardement sacrilège de 1918 les chassa, au moment des Ténèbres du Vendredi saint. Déjà, depuis février, ils avaient recommencé à donner leur concours, une fois par mois, aux offices de la vénérable église. Pour la Semaine sainte, sous la direction de notre collègue L. Saint-Réquier, ils ont à nouveau repris la sublime série des répons de Victoria, d'Ingegneri, le *Stabat* de Palestrina, et autres pièces du XVIe siècle italien qui ont rendu célèbres leurs offices, et auxquelles M. Saint-Réquier a adjoint heureusement quelques pièces nouvelles du même fonds, données au milieu d'une assistance nombreuse et attentive.

= A Saint-Eustache, un concert spirituel rapprochait heureusement, l'après midi du Vendredi saint, l'une des plus belles pièces anciennes, le *Stabat* de Josquin des Prés, — cette œuvre à quatre voix chantantes, où une cinquième voix, celle d'un trombone, vient soutenir une « teneur » médiévale, — et un oratorio moderne de M. Bertelin, *Sub umbra crucis*. C'est une composition remarquable, où, sur des textes de la liturgie de la Semaine sainte, heureusement choisis, l'auteur, en suivant le plan des anciennes « histoires sacrées », l'a rempli de formes, d'émotion et d'harmonies modernes, qui en constituent une œuvre nouvelle et singulièrement expressive, d'une haute portée religieuse et musicale.

Inutile de dire que notre ami F. Raugel a merveilleusement dirigé cette œuvre difficile, et parfois périlleuse pour des chœurs moins stylés ou moins habiles que ceux de Saint-Eustache.

= Le jour des Rameaux a vu renouveler aussi, à Saint-Louis d'Antin, sous l'habile direction de notre collègue M. de Ranse, les auditions de la Société Polyphonique qui a formé la Schola de Saint-Louis d'Antin. Des œuvres choisies et caractéristiques de l'ancienne école italienne et d'Orlande de Lassus ont permis d'apprécier les exécutants dans les pièces *a cappella*, qui alternaient avec des morceaux choisis de J.-S. Bach et de son école.

= Dans l'ensemble des autres églises parisiennes, en dehors, bien entendu, de Saint-François-Xavier et de Sainte-Clotilde, où MM. Borrel et J. Meunier maintiennent les belles traditions si heureusement rénovées, nous signalerons : d'un côté, Notre-Dame-du-Rosaire, cette noble église d'un si humble faubourg, où MM. Tremblay et d'Argœuves ont donné, le Vendredi saint, l'après-midi et à la prédication des Sept Paroles, des extraits, judicieusement choisis, des Passions de Bach et du *Messie* de Haendel ; et, d'un autre côté, Notre-Dame-des-Champs, où M. Michelot a continué de donner l'intéressant répertoire qu'il a formé pour ces mêmes jours, avec, aux Ténèbres, des répons de Moralès, Palestrina, Lucchesi, Pietraluce, le *Miserere* d'Allegri à deux chœurs, et celui de Nanini, enfin à l'office du matin du Vendredi saint, les Impropères de Victoria alternant avec le chant grégorien ; des œuvres modernes, *turbes* de la Passion de M. Michelot lui-même, *Stabat* à deux chœurs de l'abbé N. Couturier (compositeur trop peu connu), complétaient ce bel ensemble.

Sainte-Odile (Alsace). — Cette année va voir la célébration solennelle du XIIe centenaire de la mort de la sainte patronne de la chère province. A cette occasion, le clergé alsacien commence la publication d'une revue temporaire, en douze fascicules, sur le culte de la sainte, les origines si curieuses du sanctuaire, les pièces musicales chantées à Sainte-Odile dès l'origine même, etc., le tout parsemé d'illustrations choisies et de relevés archéologiques. Nous recommandons vivement cette publication, qui est éditée chez Le Roux et Cie, à Strasbourg (12 francs la souscription complète, musique comprise ; 5 francs les suppléments musicaux seuls).

Aix-en-Provence. — Les *Journées Grégoriennes* se poursuivent par toute la France : les 9, 10, 11 et 12 avril, ce fut le tour de la Provence, où, sous la présidence de NN. SS. l'Archevêque d'Aix, les Évêques de Fréjus et de Digne, une nombreuse assistance d'ecclésiastiques, de dames et de jeunes filles est venue, de tous les points de la région, s'exercer à la liturgie et à son chant. Chaque jour, grand'messe le matin, et le soir vêpres ou complies, suivies d'un salut, étaient entremêlées d'études pratiques, de répétitions, de conférences, sous la direction du R. P. Dom David, l'éminent bénédictin, avec le concours de M. le chanoine Marty, président des *Amis du chant grégorien*, de M. l'abbé Fassy, curé de Saint-Julien-en-Arles, et de M. l'abbé Callier, directeur de la maîtrise métropolitaine.

Grand et magnifique succès pour la double cause liturgique et grégorienne ; quand donc le Clergé comprendra-t-il partout, comme il l'a compris « en Arles », que la réforme grégorienne est l'une des « missions » les plus complètes ; qu'il ne s'agit pas seulement de faire entendre un chœur artistique, mais que le chant liturgique est la forme de l'activité cultuelle du peuple chrétien. Bravo pour la Provence.

Metz. — L'organisation de la musique d'église se poursuit de plus en

plus, sur les bases jetées depuis bien des années par des esprits éminents et dévoués, au premier rang desquels il convient de placer notre ami M. l'abbé J. Bour, Président de l'Association des Organistes du diocèse de Metz. Par suite de la fondation de l'Œuvre diocésaine de Saint-Chrodegang, qui, détachée de la « Caecilia » de Strasbourg, vole désormais de ses propres ailes, l'association des organistes est devenue la « section des organistes » dans l'œuvre de Saint-Chrodegang.

Nous croyons être utile à nos nombreux lecteurs en reproduisant ici une partie du règlement de cette section, qui peut avantageusement être offert en exemple à tous les groupements qui voudraient s'organiser sur des bases similaires, et qui donne la meilleure idée de l'esprit d'organisation de nos confrères messins.

1. — Chaque organiste adhérent à la Section paie la cotisation commune des membres de l'Œuvre, soit 10 francs. MM. les organistes prêtent sur demande leur concours pour des leçons d'orgue, etc., et pour la formation du jury de l'Œuvre Saint-Chrodegang.

2. — MM. les organistes ont, comme les autres membres de l'Œuvre, droit au service établi à la Bibliothèque de l'Œuvre et aux conditions établies pour les membres de l'Œuvre. Ces services sont le prêt-livres, le prêt-musique et l'achat sur communication et à prix réduits.

3. — En vue du perfectionnement professionnel de MM. les organistes, des réunions professionnelles, des concours spéciaux, seront, dans la mesure du possible, organisés à l'occasion des diverses assemblées de l'Œuvre.

4. — L'Œuvre s'efforcera de faire prévaloir et de réaliser le principe : « La place et le traitement de l'organiste doivent être autant que possible proportionnés à ses connaissances. » Les moyens d'arriver à ce but seront : la revue, les diplômes, les concours, l'office de placement établi au siège de l'Œuvre.

5. — L'Œuvre appuiera dans la mesure du possible auprès des autorités religieuse et civile les desiderata présentés par les organistes et que le Bureau central aura reconnus légitimes.

6. — Le Bureau central de l'Œuvre, renforcé du Comité de la Section des organistes, forme une sorte de tribunal d'arbitrage offrant ses bons services pour arranger à l'amiable les questions litigieuses pouvant survenir entre les Conseils de fabrique et les organistes.

7. — En vue de maintenir et d'augmenter l'influence et le prestige des membres de la Section des organistes, il est établi à l'Œuvre Saint-Chrodegang un jury composé de 6 membres, dont la moitié est nommée par la Section elle-même, l'autre moitié par le Bureau central. *Le président du jury est Monseigneur l'Évêque, ou un membre de la Commission épiscopale du Chant sacré* désigné par Sa Grandeur. Les organistes possédant le diplôme de l'Œuvre Saint-Chrodegang auront la préférence dans les concours et les demandes de placement.

§ 1. — Les organistes du diocèse de Metz, membres de l'Œuvre Saint-Chrodegang, se groupent en une Section spéciale en vue de favoriser leurs intérêts communs.

§ 2. — Est admissible à la Section tout organiste ou organiste-sacristain membre de l'Œuvre, en fonctions dans une église ou chapelle catholique.

§ 7. — Les membres de la Section des organistes prendront part autant que possible à toutes les assemblées (cantonales, régionales, générales) de l'Œuvre, à l'occasion desquelles pourront avoir lieu des réunions spéciales pour les organistes du canton, de la région, du diocèse. A l'occasion de l'Assemblée générale de l'Œuvre se tiendra la réunion générale de la Section des organistes prévue au § 5.

L'Assemblée résolut de conserver en fonctions jusqu'à la prochaine réunion générale le président de l'Association, M. l'abbé Bour, aumônier à Borny, et le vice-président, M. Weber, organiste à Saint-Martin, Metz. Ces Messieurs forment avec M. Mouth Joseph, instituteur à Metz, qu'ils désignèrent comme secrétaire provisoire, le Comité spécial de la Section des organistes.

Périgueux. — M. l'abbé Louis Boyer, qui a succédé au distingué M. l'abbé Faure-Muret comme maître de chapelle de la cathédrale de Périgueux, a dirigé, pour la semaine sainte et Pâques, un choix remarquable d'œuvres de Victoria, Viadana, Mozart, J.-S. Bach, C. Franck, Théodore Dubois, Ch. Boyer, F. de La Tombelle, et a donné la première audition de deux de ses œuvres, *Stabat* à quatre voix mixtes, avec strophes alternées en duo et en trio, et une cantate au *Christ ressuscité*, pièces qui ont produit grand effet.





ÉTIENNE DE LIÉGE [1]

A L'OCCASION DE SON MILLÉNAIRE

L'année 1920 rappelle à notre mémoire une date que nous nous en voudrions de ne point signaler : il y a en effet juste mille ans — c'était le 16 mai 920, — Liége perdait son évêque, prélat de grand savoir et de vertu éminente. A l'occasion de cet anniversaire, il n'est pas sans intérêt de faire revivre en quelques traits la physionomie de cet homme, illustre autrefois, presque inconnu aujourd'hui, et de signaler en deux mots les œuvres principales qui méritent notre attention.

L'origine aristocratique d'Étienne ne fait aucun doute, elle est ratifiée par tous les témoignages anciens. Les uns le font descendre de la famille des comtes de Salm, d'autres lui donnent encore comme sœur la femme du comte de Namur, Plectrude, mère de saint Gérard, le fondateur de l'abbaye de Brogne. Il est certain, en tout cas, qu'il était allié à la famille carolingienne, puisque Charles le Simple, dans un de ses diplômes, l'appelle son « proche parent ».

Nous sommes beaucoup moins renseignés sur la date et le lieu de sa naissance. Le peu que nous savons, c'est lui-même qui nous l'apprend dans la préface d'un de ses ouvrages, où il écrit qu'il reçut sa première éducation à Metz, probablement en qualité de cubiculaire de la *schola* de la cathédrale. Nous sommes instruits par ailleurs des études qu'il poursuivit à l'école du palais, dirigée alors par le célèbre Mannon. On cite parmi ses condisciples, mais plus jeunes que lui : Radbod, plus tard évêque d'Utrecht, et Mancion qui le fut de Châlons.

Son *Quadrivium* terminé, Étienne rentra dans le clergé messin où nous le voyons siéger parmi les chanoines de la cathédrale. A ce titre il joignit bientôt celui d'abbé de Saint-Michel, près de Verdun, et peu après celui d'abbé de Saint-Èvre.

A la mort de l'évêque de Liége, Francon (901), le chapitre de cette cathédrale accueillit favorablement la candidature d'Étienne. Dans quelles conditions celle-ci fut-elle présentée ? Quels titres le chanoine

(1) Sous ce titre nous espérons publier sous peu une étude complète. On nous excusera donc de ne point citer ici nos sources.

de Metz fit-il valoir pour l'obtention d'un tel privilège ? Nous l'ignorons. Le chanoine J. Daris conjecture à une recommandation du roi de France, « son proche parent ». Cette succession, tout honorable qu'elle fût pour le nouvel élu, ne diminuait cependant pas la gravité de la situation : la ville et le diocèse étaient dans un état lamentable par suite de récentes invasions des Normands. Aussi son premier soin fut-il de réparer les ruines amoncelées par ces barbares. Cela ne l'empêcha point cependant de travailler énergiquement au relèvement des études qui avaient terriblement souffert durant cette période d'invasions. Parmi les principaux élèves formés sous sa direction, signalons : Scammin, Théoduin et le fameux Rathier, tous trois de l'abbaye de Lobbes dont en sa qualité d'évêque de Liége il était aussi l'abbé ; à Liége, on connaît encore Hilduin, qui devint évêque de Milan.

Étienne usa de l'influence dont il jouissait à la cour pour obtenir de Charles de nombreux privilèges en faveur de l'Église de Liége. Après s'être fait confirmer les possessions données autrefois par les souverains, il obtint encore le *tonlieu* et la *monnaie* à Maestricht. La jouissance de ce droit rendait la puissance de l'évêque égale à celle d'un seigneur, et nous avons là les premiers indices de souveraineté dont la reconnaissance vraiment officielle n'aura lieu que plus tard, en faveur de Notger. Parmi les abbayes dont Étienne enrichit la mense épiscopale, citons : Fosses, Hastière et Saint-Rombaut de Malines. C'est en qualité d'évêque de Liége qu'Étienne présida la translation du corps de saint Eugène, que son neveu saint Gérard avait obtenu des moines de Saint-Denis, lors de son séjour dans cette abbaye.
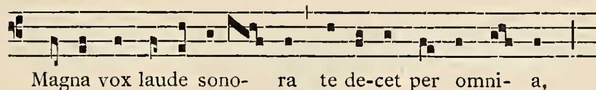
Les absorbantes préoccupations de son ministère ainsi que l'administration d'un aussi vaste territoire — plus de la moitié de la Belgique —, ne lui firent pas oublier son séjour à Metz, centre du mouvement liturgique, pas plus que son stage à l'école du palais, foyer des lettres et des arts. Aussi n'est-il pas étonnant de le voir se livrer avec succès à la composition d'ouvrages tant liturgiques que littéraires et musicaux. Les chroniqueurs sont unanimes à nous vanter sa profonde connaissance des saintes Écritures ainsi que ses heureuses dispositions pour les belles-lettres. Quant à sa compétence musicale, ils s'accordent à ranger notre évêque parmi les meilleurs compositeurs de l'époque.
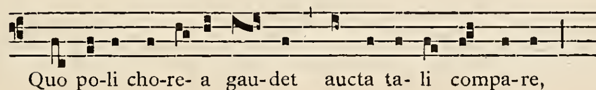
Dans le domaine liturgique, Étienne s'adonne d'abord à la rédaction de vies de Saints qui doivent servir de leçons à l'Office, par exemple : *Les merveilles de saint Martin*, la *vie de saint Lambert*. Il compile aussi ou tire de son propre fond les antiennes et répons d'autres offices, comme : l'*Invention de saint Étienne*, la *Sainte Trinité*, *saint Lambert*. Mais son ouvrage le plus intéressant nous paraît être son *Liber Capitularis*. C'est un recueil qui renfermait les leçons, collectes, capitules, antiennes, répons et versets de l'office pour toutes les heures diurnes et nocturnes de l'année liturgique. Ce qui distingue cet ouvrage du *Bréviaire*, c'est la disposition des matières. Dans celui-ci, les pièces sont disposées, en principe, suivant l'ordre de récitation ; dans le *Liber* elles sont classées par catégories, c'est-à-dire toutes les leçons, antiennes, etc.,
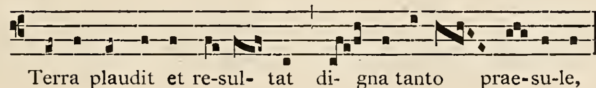
se suivent, sans solution de continuité. Ce recueil n'en demeure pas moins le premier essai de bréviaire auquel il servit de point de départ et de modèle.

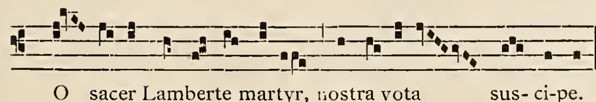
Après la vie de saint Lambert, en prose rythmique mêlée d'hexamètres, l'office de la Sainte Trinité où l'on rencontre de véritables strophes métriques, et l'office de saint Lambert avec ses antiennes en vers hexamètres et ses répons en prose rimée, nous ajouterons un poème de 542 vers en l'honneur de saint Lambert, que M. Demarteau attribue à Hucbald de Saint-Amand avec qui Étienne entretenait de cordiales relations.

Mais ce qui nous rend la figure d'Étienne plus sympathique, c'est sa compétence en l'art musical. L'anonyme de Melk, moine de Prüfening (XII[e]), lui attribue un *Traité sur la Musique* au sujet duquel nous n'avons malheureusement aucun autre renseignement. Nous savons avec certitude qu'il est l'auteur des chants des offices de l'*Invention de saint Étienne*, de la *sainte Trinité* et de *saint Lambert*. On doit savoir que c'est à son initiative qu'est due l'institution de la fête de la Sainte Trinité dont la presque totalité de l'office actuel, texte et chant, est de sa composition. Les témoignages contemporains s'accordent pour vanter le charme des mélodies de ces divers offices. Leurs éloges sont pleinement justifiés ; celles de l'office de saint Lambert, en particulier, témoignent chez leur auteur de connaissances musicales peu communes. L'inspiration noble et soutenue exprime avec une égale maîtrise les sentiments les plus humbles comme les plus enthousiastes, et elle se manifeste parfois par des accents du plus pur lyrisme. A titre de curiosité, voici l'antienne à *Magnificat* des premières vêpres, *Magna vox*, qui resta jusqu'à la chute de la principauté le chant national liégeois :









Étienne dut jouir d'une singulière estime parmi les Liégeois, à en juger par le fait que, seul de tous ceux qui le précédèrent ou le suivirent sur son siège épiscopal, il eut le privilège d'être inhumé dans la

crypte de saint Lambert, auprès du corps de ce saint. Son successeur fit élever sur sa tombe un autel qui, en souvenir de la fête de la Sainte Trinité dont il était le promoteur, fut dédié aux trois personnes divines. C'est à cet autel qu'était confiée la garde de l'étendard de saint Lambert qui conduisit si souvent les troupes liégeoises à la victoire.

L'influence exercée par les œuvres d'Étienne ne s'arrêta point aux frontières du territoire confié à sa juridiction ; elle se propagea au loin, dans les différents pays de l'Europe, grandement favorisée dans son expansion par la renommée des écoles de Liége, qui attiraient à elle des étudiants des contrées les plus lointaines. Jean de Muris, dans sa *Somme musicale*, cite à différentes reprises certaines particularités des chants de la Sainte Trinité et de saint Lambert. Quant à son *Liber Capitularis*, il fut adopté par les églises tant séculières que régulières, en Allemagne comme en Angleterre. On l'estimait encore à la fin du XIVe siècle, puisque le liturgiste le plus autorisé de ce temps, Raoul de Rivo, en parle avec éloge.

A ces différents titres, Étienne méritait bien qu'à l'occasion de ce millénaire, nous dédiions ces quelques lignes à sa mémoire en attendant que des circonstances plus favorables nous permettent de publier une monographie détaillée.

ANT. AUDA.





Quelques réflexions sur le sens du mot " Messe "

I. — ÉTAT DE LA QUESTION

Plusieurs ont fait dériver de l'hébreu le mot : *Missa*, Messe. *Missach*, au Deutéronome, c. xvi, 10, signifie : Oblation spontanée. Les Israélites l'offraient en action de grâces pour les fruits de la terre, et y communiaient ensuite par la manducation, dans le temple même. Le sacrifice de la loi nouvelle aurait pris son nom d'une oblation qui le figurait.

Cette étymologie est abandonnée par les érudits. Ils sont d'accord pour voir dans le mot latin *Missio* l'origine du mot *Missa*, d'où est venu « messe », en français. Pareillement d'*oblatio* est venu *oblata* et de *remissio*, *remissa*. Seulement le même accord n'existe plus lorsqu'il est question de préciser en quel sens *missa* signifie la célébration des saints mystères.

Les critiques modernes, conséquents avec leur méthode, recherchent l'origine historique de cette dérivation.

Ce mot de *Missa* apparaît une fois seulement au saint sacrifice : *Ite, missa est*, et c'est dans le sens de *renvoi* : Allez, c'est le renvoi. Jadis le diacre proclamait à plusieurs reprises cet avertissement. Il l'adressait aux catéchumènes à la fin de la partie préparatoire du sacrifice auquel ils n'étaient pas admis ; pareillement aux pénitents, et, le cas échéant, aux possédés. Enfin, le service divin terminé, et cet usage seul s'est maintenu, le diacre congédiait les fidèles par un dernier *Ite, missa est*, sauf les jours de pénitence où, les prières continuant, il invitait les assistants à bénir le Seigneur : *Benedicamus Domino*.

Ce sens historique est d'autant plus plausible que le mot *missa* pris dans ce sens est fort ancien. Cicéron l'emploie dans une des *Philippiques* : 5, au dernier chapitre : *Legiones, bello confecto, missas fieri* : « La guerre finie, on renvoie les légions ». Et Suétone (*in Caio*, c. xxv), parlant du renvoi d'une personne, dit *Brevi* « *missam fecit* ».

Au moyen âge ce mot était employé dans ce même sens.

S. Avit, ancien sénateur, devenu évêque de Vienne en Gaule, à la fin du ve siècle, a écrit : *In Ecclesiis Palatiisque sive Praetoriis Missa fieri pronuntiatur, cum populus ab observatione dimittitur.* (S. Avitus, *Ep. I.*)

Cette signification donne déjà une haute idée des saints mystères, aussi avec bien d'autres savants énumérés par Benoît XIV (*de Sacros. Missae Sacrificio*, l. II, c. II, n° 2.), Bossuet adopte ce sens. « Il est certain, dit-il, qu'il n'y avait rien dans le sacrifice qui frappât davantage les yeux du peuple (que les renvois réitérés). C'est lui qui donne les noms, et il les donne par ce qui le frappe davantage. » (Bossuet, *Explic. de quelques difficultés sur les prières de la Messe.*)

Il est aisé d'ailleurs de passer du sens : *Allez, c'est fini*, à cet autre : Allez, la *messe* est dite. Ce sens restreint, paraissant ne dire absolument rien de la nature même du saint sacrifice, ne pouvait manquer de sourire aux hétérodoxes ; ils l'ont adopté unanimement. Benoît XIV, au même chapitre, n° 3, le reconnaît, *summo consensu amplexi sunt*, dit-il.

Voilà donc l'origine historique du nom donné à la messe : le résultat où conduit la méthode positive.

* * *

Le moyen âge, à l'époque scolastique, paraît s'être préoccupé surtout de trouver dans le mot *missa* l'expression caractéristique de l'essence du service eucharistique.

Par son ministère, le prêtre est médiateur entre Dieu et les hommes. Il est *messager* des hommes auprès de Dieu, lui présentant leurs prières, *messager* de Dieu auprès des hommes leur apportant, par l'Eucharistie, les bienfaits de Dieu. Or, messager dérive du latin *missus*. Dans ses dialogues saint Grégoire avait dit : « A l'heure du sacrifice les cieux s'ouvrent à la voix du prêtre, les extrêmes se rapprochent, la terre s'unit au ciel, les choses visibles et les invisibles ne font qu'un [1]. »

Le mot *missio, missa*, synthétise à merveille ces prodigieux effets.

Déjà Rupert, abbé, au XIIe siècle écrivait [2] : « On donne le nom de *Messe* au ministère de l'autel parce que de là seulement est envoyé le seul messager capable d'accorder Dieu et les hommes. »

Saint Thomas adopte ce sens : « On appelle messe le message envoyé au ciel au nom du peuple et celui que Dieu nous envoie en son Christ notre victime. Aussi le diacre congédie-t-il le peuple aux jours de

1. Dialog., l. 4, c. LVIII. *P. L.*, t. LXXVII, col. 428. *In ipsa immolationis hora ad sacerdotis vocem caelos aperiri, summis ima sociari, terrena caelestibus jungi, unumque ex visibilibus atque invisibilibus fieri.*

2. Rupertus, *De divinis officiis*, l. II, c. XXIII. *P. L.*, t. CLXX, col. 51. — *Sacrosanctum altaris ministerium idcirco* MISSA *dicitur, quia ad placationem inimicitiarum quae erant inter Deum et homines, sola valens et idonea* MITTITUR *legatio.*

fête en disant : Allez, la mission est remplie, c'est-à-dire l'hostie est présentée à Dieu par son ange afin qu'elle soit acceptée [1]. »

La doctrine de saint Bonaventure est analogue. « On l'appelle Messe, mot dérivé de *mittendo*. Elle représente le message qui unit les hommes à Dieu : Dieu envoie son Fils, le Christ, sur l'autel, et l'Église fidèle envoie le même Christ au Père, afin qu'il intercède pour nous [2]. »

Citons encore Sicardus, évêque de Crémone, au XIII[e] siècle. « A la Messe le prêtre est le messager du peuple envoyé à Dieu comme intercesseur, et un Ange est envoyé de Dieu au peuple pour exaucer sa prière [3]. »

Que conclure de cet exposé ?

II. — CRITIQUE DES OPINIONS

Il n'y a pas à insister sur le sentiment qui rattacherait le mot *Missa* à l'hébreu. Exposée et défendue longuement par Genebrard, archevêque d'Aix-en-Provence, dans son *Traicté de la Liturgie ou Sainte Messe*, 1592, cette opinion n'a pas été adoptée par les savants.

Bossuet « décide, sans hésiter, que l'origine en est latine... Le mot de *missa* est une autre inflexion du mot *missio*. »

Quant au sens qu'il convient d'attribuer à ce mot : est-ce *demissio* : renvoi, ou bien *missio* : envoi, comme nous l'avons exposé ci-dessus ? Benoît XIV déclare : « *Prima etymologia verior videtur, altera ad pietatem propensior* [4]. » Ne pourrions-nous pas dire : *sensus plenior*.

La première opinion est mieux appuyée de documents historiques : catholiques et hérétiques sont d'accord sur ce point.

Mais cette origine ne va-t-elle pas favoriser les théories des adversaires de la doctrine catholique sur la souveraine importance du récit de la Cène ? Les conclusions que nous tirons du récit évangélique relativement aux dogmes de la présence réelle, du sacrifice eucharistique, de la communion au corps même et au sang du Christ dans la sainte communion ne vont-elles pas être infirmées ? Les protestants, par exemple, ne vont-ils pas trouver dans cette signification étriquée, mesquine : un mince détail de renvoi, prétexte plausible de minimiser la doctrine ? Les noms ne doivent-ils pas être révélateurs des choses qu'ils signifient ?

1. SUM. THEOL. p. 3, q. 83, art. 4, ad. 9um. — *Missa nominatur quia per angelum sacerdos preces ad Deum mittit, sicut populus per sacerdotem ; vel quia Christus est hostia nobis missa a Deo ; unde in fine Missae diaconus, in festivis diebus, populum licentiat dicens : « Ite Missa est » ; scilicet hostia ad Deum per Angelum, ut scilicet sit Deo accepta.*

2. S. BONAVENTURE, *Exp. Missae*, c. II. — *Dicitur autem Missa a* mittendo *et repraesentat legationem inter homines et Deum : Deus enim mittit Filium suum Christum in altare, et iterum Ecclesia fidelis eumdem Christum ad Patrem ut pro nobis intercedat.*

3. SICARDUS, *Mitr.*, l. III, c. I. *P. L.*, t. CCXIII, col. 91. — *In Missa sacerdos a populo mittitur ad Deum ut intercedat, Angelus a Deo mittitur ad populum, ut exaudiat*

4. BENED. XIV, *De sacr. Miss.*, l. II, c. I., n° 5.

Bossuet n'a pas de peine à répondre à cette difficulté. « Vous souhaitez, Monsieur, disait Bossuet à un nouveau catholique, que je vous explique quelques difficultés sur la messe, que vos ministres vous ont faites autrefois, et qui ne laissent pas de vous revenir souvent dans l'esprit, quelque soumis que vous soyez d'ailleurs à l'autorité de l'Église catholique. »

La première difficulté à laquelle répond Bossuet est précisément celle-là. Il dit :

« Vous vous étonnez qu'un si grand mystère ait été nommé par une de ses parties les moins principales. »

Le grand évêque va donc s'efforcer de faire valoir l'importance de la circonstance au premier abord d'aspect si minime :

« Cette exclusion solennelle de ces trois sortes de personnes (catéchumènes, pénitents, et énergumènes) donnait au peuple une haute idée des saints mystères, parce qu'elle lui faisait voir quelle pureté il fallait avoir seulement pour y comparaître, et à plus forte raison pour y participer [1] ».

Voilà pour l'*Ite missa est* qui terminait l'avant-messe, voici pour celui encore en usage :

« Le renvoi qu'on faisait du peuple fidèle, après la solennité accomplie, n'était pas moins vénérable ; parce qu'il faisait entendre qu'il n'était pas permis de sortir sans le congé de l'église, qui ne *renvoyait* ses enfants qu'après les avoir remplis de vénération pour la majesté des mystères et des grâces qui en accompagnaient la réception : de sorte qu'ils s'en retournaient à leurs occupations ordinaires, se souvenant que l'Église qui les y avait *renvoyés*, les avertissait par ce moyen de le faire avec la religion que méritait leur vocation et l'esprit dont ils étaient pleins. »

Remarquons dans la seconde partie de la phrase comment Bossuet passe, dans l'emploi du mot *renvoyer*, au sens *d'envoyer de nouveau*, tandis que dans la première partie il signifiait *renvoi de l'église* : il

1. Après la chute de nos premiers parents, Dieu chasse Adam du paradis terrestre. La Genèse nous dit : *Et « emisit » eum Deus de paradiso voluptatis ut operaretur terram, de qua sumptus est. Ejecitque Adam et collocavit ante paradisum voluptatis Cherubim et flammeum gladium atque versatilem ad custodiendam viam ligni vitae.* Ce : « *emisit* » *eum Deus de paradiso voluptatis* est bien le sens que les catéchumènes, les pénitents, les énergumènes devaient attribuer au mot Messe : Retirez-vous, allez-vous-en. *Ite Missa est* : on vous renvoie, vous ne pouvez pénétrer au jardin de délices où se trouve l'arbre de vie. Et les hérétiques chassés de l'Église devaient, c'était dans l'ordre, abonder dans ce sens.

Mais que les baptisés admis aux saints mystères ne trouvent pas autre chose dans ce *Ite Missa est* et ne traduisent pas, eux : « C'est la mission », ne serait-ce pas oublier qu'un autre Archange, non plus le Chérubin de l'Eden, mais Gabriel, a reçu lui aussi une mission, « *Missus est* » *Angelus Gabriel,* celle d'annoncer à Marie sa mission à elle : enfanter le Sauveur ?

Et que Jean-Baptiste a reçu lui aussi une mission plus haute encore que celle des prophètes de l'ancienne loi : catéchumenat de la loi nouvelle ? Ils disaient à Dieu : *Ecce ego mitte me*. Et il est dit de Jean : *Fuit homo « missus » a Deo cui nomen erat Joannes.*

remplace le sens de *dimittere* par celui de *ad mittere*, entrant ainsi dans la signification de *missa* telle que l'entendaient les scolastiques : *missio* et non *demissio*.

Bossuet n'ignorait sûrement pas le sens en faveur au moyen âge, mais comment alléguer la scolastique à un nouveau converti du protestantisme ? Il accepte l'étymologie des protestants et répond en conséquence. Ne disait-il pas au nouveau converti : « Que si c'est là, *comme vous pensez* (je souligne), la vraie origine du mot de messe ». Mais, tout doucement, il conduit son interlocuteur à cette grande conception : Allez, au sortir de la messe, *remplir votre mission :* vos devoirs d'état, avec la perfection qu'implique l'action à laquelle vous venez d'assister.

Et voilà déjà un aperçu de la sublimité des saints mystères : on y trouve de quoi *remplir sa mission* personnelle. Nous reviendrons sur ce point d'importance.

Quoi qu'il en soit de l'argumentation de Bossuet, il ne paraît pas qu'on puisse trouver grande lumière sur l'essence du sacrifice de l'autel en s'en tenant, avec les savants, à l'étymologie du mot *missa* pris au sens de *demissio*.

Dans son récent et remarquable ouvrage : « Les leçons sur la Messe », Mgr P. Batiffol, au début du chapitre où il se propose de nous introduire *au cœur des saints mystères*, écrit avec juste raison : « Nous n'y saurions pénétrer plus méthodiquement qu'en essayant de définir ce qu'est l'essence des saints mystères. » Et, ce qui est souverainement rationnel, il ajoute : « Nous tenterons de tirer parti, avant tout, des mots qui ont servi à l'antiquité chrétienne à désigner la messe. »

Seulement, continue-t-il, il faut renoncer à exploiter le mot même de messe, *missa*.

Cela nous rend rêveur. Se peut-il que le mot usuel, le mot consacré, soit si *insignifiant ?* Et que tous les noms, qu'avec tant de raison on nous montrera si expressifs, aient cédé la place à un terme à peu près vide, atténué, exténué, alors qu'il s'agit de l'action essentielle du culte catholique ?

Ce serait là, semble-t-il, un mystère historique des plus étranges. Essayons de l'expliquer.

Abbé A. Vigourel, P. S. S.

(*A suivre.*)





BIBLIOGRAPHIE

Charles Bouvet, **Une dynastie de musiciens français. Les Couperin,** *organistes de l'église Saint-Gervais*, avec préface de Ch.-W. Widor, 16 planches hors texte; in-8° de xiv-304 pages et tables. Paris, Delagrave.

Avec quelle joie n'avons-nous pas ouvert le beau livre que notre confrère, Ch. Bouvet, vient de consacrer aux Couperin; quelle gratitude la musicologie française ne doit-elle pas à l'auteur, pour avoir traité en ces pages l'histoire d'une telle « dynastie de musiciens », qui honorèrent si grandement l'église martyre qui nous donna naissance !

Si les plus représentatifs des membres de cette dynastie, Louis Couperin, François Couperin de Crouilly, François Couperin le Grand, ont, à plusieurs reprises, été l'objet de l'attention des musicologues, au cours d'études diverses, ou d'articles de dictionnaires, c'est la première fois que le sujet est traité à fond et, semble-t-il, à peu près épuisé. Depuis environ l'an 1655, jusqu'à 1826, huit Couperin furent titulaires du célèbre grand orgue de Saint-Gervais; tous furent connus et souvent fameux; et plusieurs autres de leur famille furent, à l'occasion, leurs aides ou leurs remplaçants.

Or, M. Bouvet, sur chacun d'eux, a rassemblé tout ce que l'on peut rassembler : actes de naissance, de mariage ou de décès, nominations diverses, notes biographiques les plus complètes, bibliographie de leurs œuvres, place que leurs compositions ont tenue et tiennent encore dans l'école française. Ainsi, du premier au dernier Couperin, nous pouvons suivre, à travers l'histoire de toute une famille, celle de notre musique elle-même. Chemin faisant, les occasions ont été nombreuses pour M. Bouvet de rectifier, de préciser ou de contredire, pièces à l'appui, les divers récits faits sur les Couperin, et de fixer l'attribution de certaines pièces. Ainsi en est-il, parmi ces dernières, de cette fameuse pièce d'orgue [1] « faitte pour contrefaire les Carillons de Paris et qui a toujours esté jouez sur l'orgue de Saint-Gervais entre les vespres de la Toussins (*sic*) et celles des Morts ». M. Bouvet donne les raisons, qui me paraissent excellentes, pour attribuer cette pièce à Louis Couperin, vers 1660.

L'un des chapitres est, naturellement, consacré à l'histoire de l'orgue

1. Éditée par Guilmant.

même qui, dans son ensemble, remonte aux XVIIe et XVIIIe siècles, non sans éléments plus anciens encore.

D'excellents appendices, sur Jacques Champion (de Chambonnières), les d'Anglebert, Claude Balbastre, et sur le bombardement, hélas ! du 29 mars 1918, complètent ce beau volume, orné de seize planches judicieusement choisies et remarquablement présentées.

L'auteur nous permettra de lui signaler, dans le chapitre X, quelques menues méprises. Ce n'est plus, à Saint-Sulpice, l'orgue de Clicquot qui existe encore (p. 205), mais seulement le buffet, utilisé par Cavaillé-Coll. P. 209, le plein-jeu ne sert pas, et n'a jamais servi, pour « accompagner » le plain-chant, au sens où l'on entend ce terme depuis le siècle dernier : un « plain-chant » en plein-jeu, était, depuis le XVIe siècle au moins, un verset ou prélude dont une phrase de plain-chant, transcrite en valeurs longues, formait la basse, et sur laquelle on échafaudait les contrepoints les plus variés. J'ai été étonné aussi que M. Bouvet n'ait pas cité, dans ce même chapitre, la belle étude publiée sur l'orgue de Saint-Gervais dans cette revue même, année V, p. 65 et s., par H. Quittard (je sais bien que l'auteur l'a mentionnée ailleurs) ; mais de plus notre confrère sait-il que Quittard avait repris et complété son travail à l'occasion du Congrès de chant liturgique de 1911, dans les mémoires duquel il a été publié sous sa forme définitive ? Et, peut-être aussi, y aurait-il eu lieu de mentionner les auditions d'œuvres des Couperin données sur cet orgue vénérable par Guilmant, dans les premières années de la fondation de la Schola (1895-1900), et par J. Bonnet, à l'occasion du Congrès ci-dessus mentionné, ainsi que la première idée de la restauration de cet instrument, lancée par Ch. Bordes.

Enfin, p. 282, le lot de manuscrits où M. Bouvet a cru pouvoir reconnaître des pièces attribuables au dernier des Couperin, mort en 1826, est principalement composé de manuscrits de Boëly, qui, s'il ne fut pas son « successeur », comme l'auteur l'a très bien remarqué, p. 13, a pu être, — a certainement été, — son « suppléant », ainsi que je pense le montrer dans l'édition complète, que je prépare, des œuvres d'orgue de ce dernier classique français, héritier du style et de la manière des Couperin [1].

A. GASTOUÉ.

VAN DEN BORREN, **Orlande de Lassus** ; collection des *Maîtres de la Musique* ; 3 fr. 50 (maj. en sus). Paris, Alcan.

Depuis longtemps on attendait un livre pratique sur ce « prince de la musique » au XVIe siècle : M. Ch. Van den Borren vient de le donner. On y trouvera, avec une biographie précise d'Orlande de Lassus, le catalogue détaillé de toutes ses œuvres, commentées par l'auteur avec une grande attention. Nous aurions aimé à voir M. Van den Borren, qui est si bien documenté, parler plus longuement des sources du style du

1. Il copia de sa main diverses de leurs œuvres, et on a même édité, parmi ses œuvres posthumes, une copie, transposée d'un demi-ton à cause d'un « relevage » d'orgue, de la première messe de François Couperin.

« grand Orlande », et de l'influence qu'il a eue, surtout dans l'emploi des instruments mêlés au chœur, qui n'est qu'indiqué p. 19. Ce livre intéressera certainement un grand nombre de lecteurs.

L. T.

J. Combarieu, **Histoire de la Musique,** *des origines au début du XXe siècle.*

Tome III. **De la mort de Beethoven au début du XXe siècle.** Un vol. in-8° carré de II-668 pages, avec de nombreux textes musicaux (Librairie Armand Colin, 103, boulevard St-Michel. Paris). Prix (*majoration comprise*) *:* br. 15 fr., relié demi-chagrin, tête dorée, 24 francs.

Voici maintenant terminée cette *Histoire de la musique* dont l'auteur, mort pendant l'impression du dernier volume, n'aura pas eu la joie de voir l'achèvement et le succès.

Les deux premiers tomes étaient remplis par l'étude de quatre grands courants qui, des origines à la mort de Beethoven, ont successivement alimenté et dirigé l'histoire de la musique ; courant *gréco-latin*, puis courant *anglo-flamand*, qui propagea la polyphonie et contribua à la création du courant italien (écoles romaine, vénitienne et espagnole ; plus tard, influence exercée en Europe par l'art de Monteverde et de Lulli) ; enfin, courant *allemand*, qui, avec les grands classiques, de Bach à Beethoven, créa la symphonie.

Le troisième tome nous conduit de la mort de Beethoven jusqu'à l'année 1914, qui sera « le point initial d'une ère nouvelle » ; c'est donc l'étude d'un grand siècle de musique dont nul ne peut contester l'éblouissante richesse qui est ici présentée, avec l'abondante documentation, la sûreté de jugement, et la précision du style, déjà si unanimement appréciées lors de l'apparition des deux premiers volumes.

L'auteur excelle à caractériser l'évolution musicale et à en exposer les étapes avec ordre et clarté : c'est d'abord l'étude des premiers maîtres de l'opéra et de l'opéra-comique français, d'Auber à Berlioz, en passant par Spontini et Meyerbeer, puis le tableau de la période romantique : origine, développement, œuvres principales, ramifications, rapprochements.

Berlioz, Chopin, Liszt, Wagner, et plus tard Schumann, Mendelssohn, César Franck, sont étudiés en eux-mêmes et par rapport à leur temps et leur milieu, puis dans leur lignée.

Des contemporains français et étrangers sont groupés suivant leurs affinités et leurs origines ; deux chapitres fort intéressants sont consacrés à la musique religieuse, au chant liturgique, à l'orgue et aux principaux organistes de notre temps.

Il y a encore un chapitre fort curieux sur les musiques de plein air et les chants nationaux ; des courants nouveaux sont indiqués, en même temps qu'esquissés les caractères de l'évolution musicale contemporaine et pressentie ce qui sera l'œuvre d'art de demain.

Au cours de l'ouvrage, on trouvera nombre de tableaux commodes à consulter, où sont mis en lumière un certain nombre de faits qui méritent d'arrêter l'attention, et placées à la portée de tous, des sources

d'information dont la recherche eût été fort longue et souvent d'un accès peu facile : liste des lauréats des concours de composition musicale à l'Institut depuis 1803, messes composées à l'occasion des « envois de Rome », répertoire des théâtres officiels, liste des œuvres des compositeurs contemporains dont la première audition a eu lieu aux *Concerts Colonne* et *Lamoureux*, etc.

Ce tome III, enfin, se termine par un Index par noms propres et par matières s'étendant à tout l'ouvrage et qui fait de cette Histoire de la musique, qui est le résultat de toute une vie d'étude, le plus précieux des instruments de travail.

Félix Raugel.

REVUE DES REVUES

(*Articles à signaler.*)

Le Courrier musical (nos 5 et 6). — Luc Marvy, *Chants populaires et chants populaciers* (étude brève, mais remplie de très justes aperçus, sur le répertoire populaire actuel et sa formation).

Nos Chansons (n° 8). — Signalons *Margot, la Bergère*, paroles et musique de Léon Vaglio, très heureusement inspirée des vieilles chansons. Nous aimons moins un *Ave verum* en « adaptation grégorienne » (?) dont on ne comprend pas bien la nécessité.

La Vie et les Arts liturgiques, avril. — Dom Denys Buenner. *La formation du Missel romain* (excellente et substantielle étude, dont la partie actuellement publiée traite du célèbre Sacramentaire de Vérone).

Les questions liturgiques (Louvain). — Cette excellente revue, publiée par les PP. Bénédictins du Mont-César, à Louvain, a repris le cours régulier de sa publication, interrompue par l'invasion ; nous avons vu avec plaisir que le R. P. Dom Krebs, l'éminent organiste, y est chargé de la critique musicale. Signalons, parmi les articles parus dans la nouvelle série (5e année), n° 1, *Les textes liturgiques dans la « Divine Comédie »*, presque tous se rapportant à des chants liturgiques placés par Dante dans leur cadre.

Revue Saint-Chrodegang (Metz). — N° 2, 3. G. Villier, *Le Cantique français* (étude à suivre ; étude pratique et bien documentée, où l'auteur, directeur de la Maîtrise de la cathédrale de Metz, expose le plan et les bases de l'usage et de la réforme des cantiques français, en rendant le plus chaud hommage à l'œuvre de Ch. Bordes et de la Schola).

VARIÉTÉS

Sur une. . grève d'enfants de chœur.

Montaigne prétendait que « les princes, dans leur satiété, ne prennent pas plus de goût aux plaisirs que les enfants de chœur à la musique ».

Il faut bien croire, en effet, que les enfants de chœur de Verdun-sur-le-Doubs ne prenaient pas grand goût à chanter la messe, puisqu'ils ont réclamé quatorze sous de plus par semaine à leur curé et que, faute de ces quatorze sous, ils se déclaraient prêts à se mettre en grève.

On leur a accordé les quatorze sous : ces quatorze sous leur procureront-ils la « satiété des plaisirs » maintenant, comme aux princes dont parlait Montaigne?

Les deux sous par jour d'augmentation qui figuraient sur le « cahier de revendications » de ces enfants conscients et organisés, que représentent-ils en effet? Des sucres d'orge, des billes ? La « pipe en sucre » est hors de prix, cette saison...

Je songe aux petits enfants de chœur de ma jeunesse qui, à cette époque de l'année précisément, à la campagne, se rendaient de ferme en ferme et de maison en maison, s'agenouillaient sur le seuil et chantaient *Alleluia* ; et l'on remplissait leurs paniers des œufs durs, tout colorés d'ocre ou de vermillon, les beaux œufs de Pâques...

Dans ce temps-là (faut-il déjà parler comme l'Évangile ?), dans ce temps-là, les hommes ignoraient les beautés du « droit de grève » et la manière de s'en servir ; ils ne les avaient pas, non plus, enseignées aux enfants.

Il est vrai que les pipes en sucre coûtaient moins cher, les œufs aussi : le monde en allait-il plus mal ? Les hommes, aujourd'hui, en sont-ils plus heureux, — et les enfants de chœur de Verdun-sur-le-Doubs, même avec leurs quatorze sous supplémentaires ?...

Et je me demande si les enfants de chœur de Verdun-sur-le-Doubs savent encore la vieille chanson :

Jésus-Christ s'habille en pauvre...

Mais le malheur n'est-il pas, d'abord, que personne plus ne consent à « s'habiller en pauvre » — comme Jésus ?...

L'Oncle Bertrand.

(*L'Écho de Paris.*)

Le Gérant : Lafontan.

Poitiers. – Société française d'Imprimerie.

2e Répertoire — CHANT GRÉGORIEN

Accompagnements nouveaux et très faciles du Chant des Offices

Par l'Abbé L. JACQUEMIN

Avec Notice explicative sur les divers Chants, par A. GASTOUÉ

Prix du Fascicule : 1 fr. 50 — Franco : 1 fr. 60

Graduel. — Propre du Temps

1er Fascicule.		Temps de l'Avent.
2e	—	Temps de Noël I.
3e	—	Noël-Épiphanie II.
4e	—	Temps de la Septuagésime.
5e	—	Mercredi des Cendres, 1er et 2e Dimanches de Carême.
6e	—	3e et 4e Dimanches de Carême, Dimanche de la Passion.
7e	—	Dimanche des Rameaux.
8e	—	La Semaine Sainte.
9e	—	Temps de Pâques.
10e	—	Du 5e Dimanche après Pâques au Dimanche dans l'Octave de l'Ascension.
11e	—	Pentecôte, T. S. Trinité, T. S. Sacrement.
12e	—	Du 2e au 6e Dimanche après la Pentecôte.
13e	—	Du 7e au 11e.

Graduel. — Propre des Saints

1er Fascicule.		Novembre à Janvier.
2e	—	Février.
3e	—	Mars à Mai.
4e	—	Juin, Sacré Cœur, Précieux Sang.
5e	—	Du 2 Juillet au 15 Août.
6e	—	Du 16 Août à fin Septembre.

Principaux ordinaires de la Messe

1er Fascicule.		Ordinaire des Anges, de la Ste Vierge, de l'Avent et du Carême, des Féries et des Vigiles. Credo I. II. III.
2e Fascicule.		Asperges me, Vidi aquam, ordinaire du Temps Pascal, les deux ordinaires des Fêtes solennelles, 1er ordinaire des Fêtes doubles.
3e	—	Ordinaire 2e, 3e et 4e des Fêtes doubles, Dimanches dans l'année, Octaves.
4e	—	Credo IV et les Trois Messes de Dumont, conformes aux éditions authentiques.
5e	—	Messe des Morts, Messe de Mariage.

Antiphonaire

1er Fascicule.		Tons communs des Vêpres, Deus in adjutorium, les huit Tons des Psaumes, Versicules et Benedicamus.
2e	—	Vêpres du Dimanche, avec les Psaumes entièrement notés, Suffrages & Antiennes finales à la Sainte Vierge.
3e	—	Vêpres des Dimanches de l'Avent, Grandes Antiennes O, 1res Vêpres de Noël.
4e	—	Des Laudes de Noël à l'Octave de la St-Jean.
5e	—	De l'Épiphanie à Pâques.
6e	—	De Pâques au Dimanche dans l'Octave de l'Ascension.
7e	—	De la Pentecôte au T. S. Sacrement.



LA TRIBUNE MUSICALE

2[e] ANNÉE, N° 22. — AVRIL 1920

SOMMAIRE DU NUMÉRO

Abonnement annuel France et colonies : **17** francs ; Étranger : **19** francs. Abonnement réduit (réservé à MM. les Ecclésiastiques, les Communautés, Professeurs et Elèves de la Schola). France : **16** francs ; Etranger : **18** francs.

LA TRIBUNE MUSICALE

est une œuvre de musique religieuse vocale et d'orgue sans pédale ou d'harmonium. On n'y publie que des pièces faciles ou de moyenne difficulté avec accompagnement. Certaines d'entre elles peuvent se chanter *à cappella.*

On y trouve du chant grégorien, de la musique ancienne et moderne, des articles intéressants et des conseils pratiques pour ceux qui s'occupent de la musique religieuse. On peut envoyer à la Direction de *la Tribune musicale* les nouvelles de musique religieuse susceptibles de stimuler le zèle des musiciens d'église dans la bonne voie que le Bureau d'Édition a toujours tracée.

Le dernier fascicule de chaque année contient la table des matières et les faux titres.

Il n'est pas vendu de fascicule séparé, mais pour l'exécution, le Bureau d'Édition de la Schola Cantorum met en vente des *parties de chœur* de toutes les œuvres publiées.

SOMMAIRE DE LA TRIBUNE MUSICALE DE MAI

DÉPOSITAIRES :

BELGIQUE. — Bruxelles
LEDENT-MALAY, 5, galerie Bortier.

SUISSE. — Vevey, Lausanne.
FŒTISCH frères (S. H.)

IRLANDE. — Dublin.
BLOUD et GAY, 20, South Anne Street.

CANADA. — Montréal.
VENNAT, 642, rue Saint-Denis.

UNION MUSICALE ESPAGNOLE
L. DOTÉSIO.
BARCELONE, *1, Puerta del Angel.*
(Madrid, Santander Valladolid, Bilbao).

JUIN 1920. — XXIe ANNÉE

LA TRIBUNE

DE

SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE ET D'ART RELIGIEUX

LITURGIE — ARCHÉOLOGIE CHRÉTIENNE

PUBLIÉE SOUS LES AUSPICES DE LA

Schola Cantorum



Giraudon, photographe.

SOMMAIRE



Le N°: 1 fr. 75

AU BUREAU D'ÉDITION DE LA *SCHOLA CANTORUM*

269, Rue Saint-Jacques, 269

PARIS (V^e^)

N° 247. — 7e N° Abon^t^ 1919-1920

La présente Revue parut pour la première fois en janvier 1895, avec le titre et les collaborateurs suivants :

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

FONDÉE POUR ENCOURAGER

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne
La remise en honneur de la musique palestrinienne
La création d'une musique religieuse moderne
L'amélioration du répertoire des organistes

COMITÉ DE LA SOCIÉTÉ

M. ALEXANDRE GUILMANT
President

M. le Prince DE POLIGNAC — M. BOURGAULT-DUCOUDRAY
M. VINCENT D'INDY
MM. G. DE BOISJOSLIN et CH. BORDES
Secrétaires

COLLABORATEURS DU JOURNAL

RR. PP. Dom POTHIER — Dom MOCQUEREAU — Dom BOURIGAUD — R. P. LHOUMEAU — M. l'abbe CARTAUD — M. l'abbé VELLUZ — M. l'abbe PERRUCHOT — MM. C. BELLAIGUE — C. BENOIT — BOURGAULT-DUCOUDRAY — G. DE BOISJOLIN — CH. BORDES. — MICHEL BRENET — J. COMBARIEU — P. CRESSANT — A. ERNST — H. EXPERT — A. GUILMANT — A. HALLAYS — V. D'INDY — A. JULLIEN — P. LALO — F. PEDRELL — A. PIRRO — G. SERVIÈRES — DE SAINT-AUBAN — J. TIERSOT — Dr WAGNER — A. WOTQUENNE.

Parmi les autres collaborateurs plus récents, citons encore :

S. G. Mgr FOUCAULT — R. P. Dom L. DAVID — R. P. J. BORREMANS — M. l'abbé P. BAYART — MM. Ant. AUDA — Eug. BORREL — A. GASTOUÉ — F. DE LA TOMBELLE — J. PEYROT — H. QUITTARD — F. RAUGEL — A. SÉRIEYX — J. DE VALOIS.

" **La Tribune de Saint-Gervais** " paraît mensuellement ; Revue *musicologique* et d'*Art chrétien*, elle s'adonne spécialement au *Chant grégorien* et *Populaire*, à la musique *polyphonique* et *d'orgue*; elle contient, de plus, de nombreuses études sur des sujets variés de *liturgie*, d'*archéologie chrétienne*, d'*art religieux*.

Les abonnements partent du mois de Décembre

Prix d'un fascicule : **1** fr. **75**

Chacun des tomes parus formant une année est mis en vente au prix de **16** francs (la première année exceptée)

	France, Belgique et Colonies	*Union Postale et Étranger*
Abonnement ordinaire...........................	**18** »	**19** »
Abonnement réduit réservé à MM. les Ecclésiastiques, les Communautés, les Professeurs et les Élèves de l'École...........................	**17** »	**18** »

Pour donner satisfaction à notre clientèle, nous ferons *un abonnement global*, comprenant la " **Tribune musicale** ", la " **Tribune de St-Gervais** " et les " **Tablettes de la Schola** " :

	France, Belgique et Colonies	*Union Postale et Étranger*
Abonnement...........................	**37** »	**39** »
Abonnement réduit réservé à MM. les Ecclésiastiques, les Communautés, les Professeurs et les Élèves de l'École...........................	**35** »	**37** »



BREF DE S. S. PIE X

à Charles BORDES

FONDATEUR DE LA *Schola Cantorum* ET DE LA *Tribune de Saint-Gervais*

PIUS PP. X

Dilecte Fili, salutem et Apostolicam Benedictionem. — Pergratum Nobis, ut intelligi potest, faciunt, quicumque illud propositum, quod mature inivimus, cantus liturgici ad veterem normam revocandi, labore sollertiaque sua faciunt expeditius. In hoc numero novimus peculiarem deberi locum tibi, qui vel ante, quam de Musica sacra praescriptum a Nobis esset, SCHOLAM CANTORUM istic ad vota Nostra institueris, et legitimam cantus Gregoriani disciplinam propagare non cesses. Quare habe tibi, quam mereris, a Nobis laudem, grataeque significationem voluntatis, simulque scito, Nos ab ingenio diligentiaque tua uberiores quoque exspectare, Deo adiuvante, fructus. Interea coelestium auspicem munerum, ac benevolentiae Nostrae testem tibi, dilecte Fili, Apostolicam benedictionem amantissime in Domino impertimus.

Datum Romae apud S. Petrum die 11 Iulii an. MDCCCCIV, Pontificatus Nostri anno primo.

PIUS PP. X.

PIE X, Pape.

Cher Fils, salut et bénédiction Apostolique. — Il Nous est fort agréable, comme on peut le penser, que le travail et les soins éclairés de diverses personnes avancent la réussite du projet, que Nous avons mûrement réfléchi, de rappeler le chant liturgique à son ancienne forme. Au nombre de ceux-là, il convient de vous donner une place particulière, à vous qui, dès avant que Nous ayons prescrit quelque chose sur la Musique sacrée, aviez déjà fondé la *Schola Cantorum*, conformément à Nos désirs, et qui ne cessez de propager partout la légitime discipline du chant grégorien. Recevez-en de Nous la louange que vous méritez, et la marque de Notre volonté reconnaissante, et sachez en même temps que Nous attendons encore de votre zèle ingénieux, avec l'aide de Dieu, les fruits les plus féconds. Nous vous accordons donc dans le Seigneur, de la façon la plus affectueuse, la bénédiction Apostolique, comme gage des faveurs célestes et témoignage de Notre bienveillance envers vous, Cher Fils.

Donné à Rome près Saint-Pierre, le 11 juillet 1904, la première année de notre Pontificat.

PIE X, PAPE.



LE BUREAU D'ÉDITION

De la *Schola Cantorum*, à Paris

Tel est le titre que Ch. Bordes, l'illustre apôtre de la restauration de la musique d'église en France, donna, en 1896, à l'une de ses fondations.

De concert avec Alex. Guilmant, le grand organiste, et le maître compositeur V. d'Indy, qui a continué d'en assumer la direction, Ch. Bordes avait donné à son *Bureau d'Édition* la devise même, les " Quatre Articles " qui furent la charte de fondation de la *Schola :*

1° L'étude et la propagande du *Chant grégorien*, restitué par Dom Pothier ;

2° La remise en honneur du répertoire « A cappella » ;

3° La création d'une *musique religieuse vocale moderne*, respectueuse des prescriptions et des formes de la liturgie ;

4° L'amélioration du *répertoire des organistes*, dans la même orientation.

La Schola Cantorum a pris ainsi l'initiative du mouvement de la réforme de la musique religieuse en France ; elle a été comme la « maison mère » des missionnaires de cette réforme, et des organisations qui tendent au même but.

Le Bureau d'Édition tient à rester fidèle à cet idéal : il a puissamment aidé les différentes fondations qui se sont occupées de la diffusion de la bonne musique d'Église ; on peut dire qu'il n'a pas failli à son but.

Tant par ses *rééditions des maîtres anciens*, que par les *publications des compositeurs modernes*, il s'est toujours efforcé de rester dans la ligne de la musique religieuse vraiment *classique*, en se montrant en même temps le partisan résolu d'un art « vraiment moderne », héritier des justes traditions, mais jamais « moderniste ».

Les collections d'œuvres de Palestrina, Josquin des Prés, Orlande de Lassus, Victoria, parmi les anciens ; celles de Bordes, Guilmant, d'Indy, chanoine Perruchot, chanoine C. Boyer, F. de La Tombelle, etc., parmi les modernes, tant dans la forme du motet que dans le cantique en langue vulgaire ou les pièces d'orgue ; les publications pratiques de chant ou d'accompagnement grégoriens, de A. Gastoué, abbé Jacquemin, etc., sont un sûr garant de ce que vaut le Bureau d'Édition de la Schola, qui continue, plus que jamais, de par sa fondation et ses origines, à se consacrer exclusivement aux plus beaux modèles de la musique religieuse.

LA TRIBVNE DE ST-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE & D'ART RELIGIEUX

PUBLIÉE SOUS LES AUSPICES DE LA

Schola Cantorum

Chant grégorien et populaire. — Polyphonie et Orgue. — Liturgie et Archéologie chrétienne.

ABONNEMENT	BUREAUX	ABONNEMENT
France et Colonies, Belgique. 18 fr. Union Postale (autres pays). 20 fr.	Au BUREAU d'ÉDITION de la Schola *269, Rue Saint-Jacques* PARIS	Pour MM. les Ecclésiastiques, pour les Communautés, les Professeurs et Élèves de l'Ecole. 17 fr. (France et Colonies, Belgique).

Le numéro : **1 fr. 75.** — Les abonnements partent du mois de décembre de chaque année.

SOMMAIRE

L'ORGUE ANTIQUE

HYDRAULES ET PNEUMATIQUES

II

Mais, venons à la description de l'hydraule primitif [1], et des perfectionnements qui, peu à peu, le transformèrent en pneumatique, en amplifiant ses effets et en augmentant sa puissance. Les divers documents que j'ai précédemment utilisés fournissent d'amples détails : les

1. Le travail capital sur la question est celui de Clément Loret, qui traita successivement le sujet dans son *Cours d'orgue*, t. III, notice historique, Paris, 1878, et dans la *Revue archéologique*, année 1890. C'est à Loret que revient la découverte et l'explication du véritable principe de l'hydraule, mis définitivement au point par Wilhelm Schmidt.

deux écrits les plus complets, émanant de techniciens bien informés, sont, dès l'origine, le traité des machines de Héro d'Alexandrie, et, longtemps après, la description très détaillée, due à l'architecte-ingénieur Vitruve — Marcus Vitruvius Pollio — qui prend la qualité d'« affranchi d'Auguste ». Mais on ne saurait, comme cela se fit chez nos devanciers, penser ici à Octave Auguste : les érudits modernes ont donné d'excellentes raisons pour placer Vitruve à l'époque des Antonins [1] ; l'étude qu'il fait de l'orgue, déjà bien perfectionné et loin de l'invention primitive, confirme les données des archéologues et les historiens, et se trouve tout à fait d'accord avec les citations des auteurs de la seconde moitié du IIe siècle de notre ère, ou du IIIe, ainsi qu'avec les monuments figurés qui subsistent de cette époque. Nous considérerons donc le « devis » d'hydraule donné par Vitruve [2] comme document de cette période.

Soufflerie de l'orgue hydraulique. — La soufflerie, telle qu'elle fut à l'origine, et sortie tout entière de l'esprit imaginatif de Ctésibios, est basée sur un principe des plus curieux, où la pression de l'eau joue le rôle de régulateur de l'air comprimé. C'était, pour les gens de ces temps-là, un vrai mystère, qui excitait les interrogations des curieux, ou l'admiration des esprits plus ouverts ; ce fut, depuis que les hydraules ont disparu, le problème présenté à l'imagination de ceux qui voulurent en reconstituer le fonctionnement [3]. De nos jours seulement, grâce aux travaux de Cl. Loret et à la publication critique des textes antiques, la lumière s'est faite sur ce point, cependant bien simple.

L'air est puisé par un corps de pompe, qui le refoule dans le socle creux de l'instrument, où il arrive par une tuyauterie appropriée, sous une sorte de cloche à plongeur, en forme d'entonnoir renversé [4]. L'eau qui remplit le socle est maintenue en équilibre par l'arrivée incessante de l'air, qu'elle comprime à son tour par sa pression. Un autre tuyau, au sommet de la cloche, conduit l'air comprimé entre les deux tables qui forment ce qu'on a nommé depuis le « sommier », la chambre à air où prennent naissance les tuyaux parlants. Ainsi, dit Tertullien dans un beau mouvement oratoire : « l'air qui peine sous le tourment

1. Voir entre autres, la thèse, fortement documentée, de J.-L. Ussing, *Betragtninger over Vitruvii de Architectura*, Copenhague, 1896.

2. Dans son *De Architectura*, X, ch. XIII (publié par V. Rose dans l'ed. Teubner, 1899).

2. Tous les travaux sans exception, faits sur ce sujet depuis le moyen âge jusqu'à 1878, fourmillent de méprises ou de fantaisies ; Loret fut le premier à élucider cette question.

3. Pour la description qui suit, voir la planche d'illustration donnant, figure 1, la disposition schématique de l'orgue primitif, telle qu'elle figure dans les meilleurs manuscrits de l'œuvre de Héro ; figure 2, l'ouverture ou l'obturation des tuyaux parlants et le mécanisme de la touche d'après les mêmes sources ; figure 3, le perfectionnement du même mécanisme, décrit par Vitruve ; figure 4, le *manubrium* ouvrant l'accès de l'air aux rangs de tuyaux.

4. Comparé très heureusement à une cloche à plongeur, par Charles Maclean, voir son très complet travail *The Principle of the Hydraulic Organ*, dans les *Sammelbande* de l'I. M. G., VI, page 183-236.

de l'eau, est distribué par fragment, unique en substance, divers par ses œuvres. » (Voir fig. 1.)

De cette disposition vient le nom d'*organon hydraulicon*, c'est-à-dire « instrument hydraulique », le seul que lui ait donné son inventeur.

L'orgue décrit par Héro n'avait qu'un corps de pompe ; l'instrument de Vitruve, plus important, en avait deux, par où les souffleurs pompaient alternativement. (Voir planche 2.)

La simple soupape de métal de la pompe de Ctésibios, montée sur deux clavettes, fut également perfectionnée : au IIe siècle, un obturateur en forme de cymbale, pouvant hermétiquement fermer l'orifice à l'intérieur du corps (du « boisseau » — *modius* — comme on disait) est suspendu par une chaînette commandée par un « dauphin » de bronze fixé à une petite tige ; l'obturateur ouvre ou « cale » le cylindre, selon le sens de la pression de l'air. (Voir même figure.)

La disposition des pompes à air devait d'ailleurs varier selon la force de l'orgue.

La plupart des représentations antiques de l'instrument ont (lorsqu'elles sont visibles) deux pompes, l'une à droite, l'autre à gauche. Une miniature, du VIe siècle seulement, mais que son origine très probablement alexandrine rend intéressante [1], représente deux hydraules accouplées, chacune avec son organiste : concertent-ils ou se renforcent-ils ? Là, les pompes sont toutes deux placées, pour un orgue, sur le même côté, l'une près de l'autre ; il y a donc quatre souffleurs, deux à droite, deux à gauche.

On peut croire que, malgré son ingéniosité et la régularité de pression qu'elle assurait, la soufflerie « hydraulique » ne contentait pas tous les amateurs d'orgue : peut-être n'assurait-elle pas une force suffisante lorsque les instruments furent devenus plus importants. De là, l'application du soufflet à l'orgue, dont j'ai parlé plus haut, et qui, peu à peu, se substitua à la pompe à air et au compresseur hydraulique.

Clavier et transmissions. — On peut voir, sur la figure schématique 1 de la planche I, l'indication sommaire de ce qu'on a, depuis, nommé « touche » ; ces touches sont d'ailleurs assez espacées, et correspondent juste à l'axe de chaque tuyau parlant, sans être encore juxtaposées en clavier. D'après les dessins ou les indications des monuments, elles devaient être, d'axe en axe, distantes de trois pouces (environ 5 centimètres et demi). Chose curieuse, c'est encore exactement la mesure que l'on retrouve dans certaines orgues du haut moyen âge qui nous sont connues.

1. C'est celle reproduite dans le fameux psautier de l'école de Reims, copié et orné entre les années 820-840, et connu sous le nom de psautier d'Utrecht, pour le psaume CL, qui servit de modèle à nombre d'autres qui la déformèrent plus ou moins, du VIIe siècle au XIIe. Dans sa reproduction la plus récente, celle du psautier d'Eadwine, à Cambridge, les miniaturistes, ne sachant plus ce que signifiaient les pompes des hydraules, les ont remplacées par des soufflets : cette dernière miniature, trop souvent citée, est assez grossière, et loin de valoir l'original. Une étude sur l'orgue du psautier d'Utrecht, a paru dans *The Monthly*, année 1898, nos d'avril à novembre.

Ces touches ne sont, originairement, que les extrémités d'une articulation coudée à trois membres — ἀγκωνίσκος τρίκωλος, — en métal, communiquant avec une glissière de bois percée d'un trou, qui, selon la position de l'articulation, tantôt intercepte l'arrivée de l'air et bouche l'orifice du tuyau parlant, tantôt fait communiquer l'un et l'autre. Un ressort, tout primitif, formé d'une spatule de corne attachée au mouvement par une cordelette, assure « automatiquement », dit Héro, le retour en avant de la glissière, en obturant à nouveau le tuyau (planche I, figure 2, d'après les manuscrits).

Plus tard, le système est un peu différent et perfectionné. Chez Vitruve, une palette de bois, *pinna* — la touche, — est jointe à la glissière soigneusement huilée, par une lame de fer flexible (*choragium*), qui joue à la fois le rôle de transmetteur, quand la touche est abaissée, et, quand les doigts la quittent, celui de ressort, qui ramène la glissière en place. (Pl. I, fig. 3.)

Les auteurs des descriptions antiques emploient d'ailleurs à diverses reprises, comme je l'ai déjà fait remarquer, les termes d' « aussitôt », « immédiatement », pour désigner la manière dont la machinerie de l'orgue obéissait au toucher.

Tuyaux parlants. — L' « instrument hydraulique » de Ctésibios faisait parler un certain nombre de tuyaux, évidemment restreint : le schéma de Héro n'en indique que sept [1], et l'ingénieur spécifie leur espèce, nommant chacun d'eux un *aulos*. Athénée n'emploie pas d'autre terme pour les désigner, et, si Philon compare à une syringe l'ensemble de ces tuyaux, c'est encore le mot *aulos* qui revient dans les composés grecs ou latinisés, *hydraulos*, *hydraulis*, *hydraulus*, qui prévalurent sur le vocable original d'*organon hydraulicon*. D'ailleurs la syringe elle-même était formée d'une série d'*aulos*.

Les tuyaux parlants des premières orgues étaient donc analogues à l'instrument à vent du même nom, *aulos* en grec, *tibia* en latin. Or, si nos littérateurs ont accoutumé de rendre ce mot par « flûte », c'est de leur part une méprise, et j'aime mieux ces vieux auteurs français du XV[e] siècle ou du XVI[e] qui disaient plus simplement : une « tibie ». L'aulos, ou la tibia, n'était pas une flûte, mais un instrument de métal, bronze ou airain, à anche, très sonore, dont la languette de roseau en faisait l'intermédiaire entre le chalumeau pastoral et le hautbois égyptien : il se rapprochait ainsi assez de la clarinette moderne, et on le construisait en divers registres, aigus, moyens ou graves, susceptibles de jouer à l'octave les uns des autres. Cet instrument était donc assez désigné pour le groupement d'ensemble imaginé par l'ingénieux alexandrin : Héro lui-même nomme ses tuyaux parlants, des *auloi* « puissants », αὐλοὺς δυναμένους ; ce sont des tuyaux à la fois à bouche et à anche, directement emboutis sur la « boîte à languettes » fixée au-dessus du sommier.

1. C'était d'ailleurs le nombre habituel de tuyaux que comportait l'antique syringe.

Il est probable qu'à l'anche de roseau on substitua rapidement des languettes de métal, susceptibles de résister à la pression de l'air comprimé, sans se désaccorder ni s'émousser.

Jeux. — L'orgue primitif n'était donc pas formé d'un jeu de flûte, mais d'un jeu d'anches analogues aux chalumeaux. L'instrument alexan-

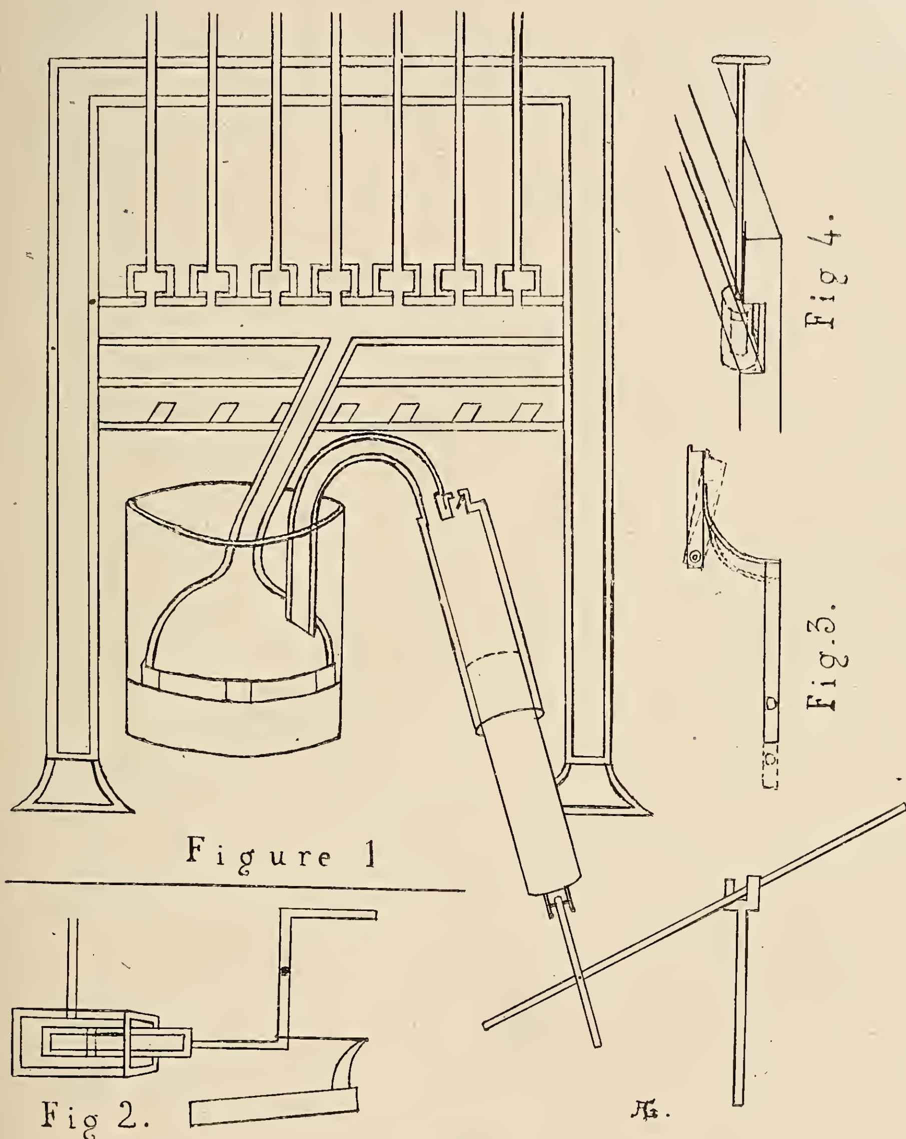


Planche I

drin, très rudimentaire, ne possédait qu'une seule rangée de tuyaux ; l'orgue gréco-romain, dès l'instant où nous le connaissons avec quelque précision, arrive à en avoir plusieurs.

Mais, ces rangées de tuyaux, qu'étaient-elles au regard des timbres et des sonorités ? Des répliques d'un même jeu ? Des rangées de « fournitures » sonnant des octaves, des quartes et quintes superposées, ampli-

fiant plus ou moins la richesse harmonique du tuyau principal ? Il est difficile de le dire exactement, d'autant plus que les monuments nous offrent uniformément le dessin de tuyaux à bouche, de hauteurs différentes, mais de proportions semblables, assez analogues à nos montres et prestants.

Le texte de Tertullien suggère une explication, qui a été donnée par d'autres auteurs à propos d'un traité anonyme sur la musique[1] ; que signifie, en effet, dans ce passage : *tot commercia modorum*, « tant d'échanges de modes » rapproché surtout de *tot acies tibiarum*, « tant de rangées de tuyaux » ? On sait, en effet, que, dans la musique antique, chaque mode avait non seulement son échelle, mais sa transposition pratique réglée par un canon quasi immuable, analogue à celle dont usent encore les organistes modernes, d'après la « teneur » — la « mèse » des anciens — de chaque ton, dans la transposition des chants liturgiques. Or, comme il est indubitable que les claviers primitifs n'étaient pas chromatiques, on doit en conclure qu'un jeu donné ne pouvait que suivre l'échelle d'un mode unique, dans sa transposition courante. Une rangée aurait donné l'échelle dorienne, une autre la lydienne, etc.

Ceci n'est toutefois qu'une hypothèse ; il faut d'ailleurs remarquer que le texte anonyme dont je parle fait mention non pas de modes, mais de « tons » ; c'est-à-dire de sons, de touches, nouvellement alors ajoutées à un orgue, les « tropes » chromatiques au nombre de trois.

a) On peut encore remarquer que, sur une remarquable réduction en terre cuite, ex-voto sans doute, provenant de Carthage[2], et constituée avec un soin très grand, des trois ou peut-être quatre rangées de tuyaux, celle qui est en « montre » est la plus grande. Par rapport aux dimensions générales de l'instrument et de l'instrumentiste, il est facile de se rendre compte du diapason de ce jeu. Ce « principal » offre une série de dix-neuf tuyaux, dont le plus long devait avoir en réalité environ quatre pieds ; un tel jeu correspond ainsi à un ensemble de tuyaux commençant dans les notes graves de notre clef de *fa*. Ce serait donc un jeu d'une sonorité semblable à celle de nos « huit pieds » actuels.

b) Il est impossible, sur le même monument, de se rendre compte de la hauteur des tuyaux de la ou des rangées intermédiaires ; mais la dernière semble avoir les deux tiers de la hauteur de la première, soit un jeu d'environ deux pieds deux tiers au tuyau le plus grave. Cette rangée sonne donc la quinte de la première : c'est un « gros nasard ». On se rappelle que les restes du minuscule instrument de Pompéi offrent les mêmes proportions, en une octave plus aiguë.

c) On avait depuis longtemps déjà remarqué que, si les instruments classiques de l'orchestre antique étaient à anche, on pouvait à l'occa-

1. L'Anonyme, publié par Bellermann.

2. On en a plusieurs fois donné des dessins, depuis qu'il fut découvert en 1885 ; les reproductions les plus complètes sont celles de F.-W. Galpin dans le numéro de juillet 1904 de *The Reliquary* (London, Bemrose and sons). Il y en a aussi dans la *Revue S. I. M.*, au cours d'un article de Ch. Mutin, en 1910.

sion faire sonner les tuyaux seuls[1] : c'était toutefois le propre de la *fistula*, assez peu appréciée des Gréco-Romains, et qui est la vraie « flûte ». Il est probable que de bonne heure on eut l'idée d'en joindre la sonorité à celle de l'*aulos* puissant. Néanmoins, si l'on peut supposer la présence de tels tuyaux dans l'hydraule perfectionnée, il faut descendre au v[e] siècle pour trouver, dans un curieux sermon d'un évèque du Midi de la France, la mention de la flûte dans l'orgue[2].

Un autre texte, à peu près du même temps, mentionne également la *fistula*, en nous apprenant que les doigts des « maîtres » peuvent tirer des pneumatiques de « très douces cantilènes » mises en opposition avec la « puissante sonorité » (grandisonam) des autres résonances[3]. *Il y a donc, dans l'orgue ainsi visé, deux espèces de jeux, sans hésitation possible.* Or, le mot *fistula* désigne effectivement, dans le langage romain, l'instrument de bois, à bouche, au son doux, mais « aigu » par rapport à la *tibia*, sonnant ainsi une octave au-dessus : cette *fistula* était donc une « flûte de 4 ».

L'orgue romain a donc pu comporter trois jeux : un jeu d'anche à languette battante, de huit pieds par rapport aux nôtres ; un jeu de flûte douce de quatre ; un nasard, ou mieux, ce qu'on nommait autrefois une « quinte-flûte ».

Nous savons enfin, par Vitruve, que l'on pouvait porter au moins jusqu'à huit le nombre des rangées de tuyaux.

Etendue. — Il est impossible de fixer avec précision l'étendue du clavier antique, pas plus qu'on ne saurait dire sur quel mode il était basé, toutes les hypothèses qu'on a proposées là-dessus étant également hasardées. Il est possible d'ailleurs qu'il y ait eu quelque latitude, suivant les desseins des facteurs ou les désirs des acheteurs ; on ne saurait s'appuyer sur les monuments figurés, où les artistes, non musiciens, qui ont représenté des orgues, n'ont fait qu'indiquer les tuyaux, ou en ont donné un nombre très approximatif.

Les dessins, tout schématiques il est vrai, du manuscrit de Héro, n'ont que sept tuyaux, et quelques représentations antiques, des plus grossières, n'en ont guère plus. Mais celles qui sont les plus soignées, — comme la terre cuite d'Alexandrie, celle de Carthage, une gemme gravée conservée au British Museum, la mosaïque de Nennig, etc., celles-là offrent de quinze à vingt tuyaux par rang : on peut donc supposer que les meilleurs instruments comptaient à peu près ce nombre qui correspond d'ailleurs au nombre des sons du « grand système parfait » de deux octaves diatoniques des anciens, en y faisant entrer le double

1. Cf. le scholiaste de Pindare, sur *Pythique XII*, 1, à propos de Midas, qui avait cassé la languette de son instrument, et qui continua quand même à jouer.

2. *Habes organum ex diversis fistulis sanctorum apostolorum, doctorumque omnium ecclesiarum, aptatum quibusdam accentibus... Ad huius organi suavissimas et dulcissimas voces*, etc. (Sermons de Prosper d'Aquitaine, *Patrologie latine*, t. LI, col. 856). Le même texte appelle déjà les touches, *claves*, parce qu'elles ouvrent et ferment l'accès des tuyaux.

3. Cassiodore, *loc. cit.*

tétracorde du milieu, pour les « conjointes » et les « disjointes », c'est-à-dire avec *si* bécarre ou *si* bémol. L'Anonyme de Bellermann ajoute à ce clavier trois notes chromatiques par octave ; il est ainsi d'accord, comme étendue, avec le petit poème, si curieux, d'Optatien, « en forme d'orgue », qui va jusqu'à vingt-six touches et autant de tuyaux.

Registres. — L'orgue antique pouvait faire parler individuellement les rangs de tuyaux, ou les jeux ; la description du *De architectura* [1], forte nette et précise, montre que chacun de ces rangs était commandé par un système qui jouait le rôle de nos registres.

En effet, au lieu que Ctésibios plaçait ses « boîtes à languette » directement sur la chambre à air, l'orgue de Vitruve interpose un nouveau mécanisme entre le *canon*, où sont percées les arrivées d'air, et la table supérieure ou *pinax*, sur laquelle sont montés les anneaux à anches [2] : « Sur toute la longueur [du canon], des rainures sont creusées, quatre s'il est « tetrachordos » [à quatre sons], six, s'il est « hexachordos », huit s'il est « octochordos »... A chacune de ces rainures, autant de rouleaux (epitonia) sont adaptés, munis de manches [ou manivelles] de fer. Quand on tourne ces manches, on ouvre les orifices qui, de l'arche [socle] communiquent avec les rainures ». (Voir planche 1, fig. 4.)

C'est donc bien là un fonctionnement, non identique, mais analogue dans son effet, à celui des registres ouvrant les « gravures » du sommier. Et c'est seulement au-dessus des rainures des « epitonia » dont chacune commande un rang, qu'est placée la transmission qui ouvre l'accès de chaque tuyau en particulier. Le sommier, avec la laye, était donc, dès lors, disposé exactement comme il l'a toujours été depuis.

Dimensions de l'instrument. — Plusieurs des monuments antiques qui placent, aux côtés d'un orgue, son organiste, son ou ses souffleurs, peuvent servir de base d'appréciation sur la grandeur relative de certains organes de l'instrument. Mais la terre cuite, déjà mentionnée, trouvée à Carthage, nous renseigne infiniment mieux : de 18 centimètres de hauteur sur 8 centimètres en carré, elle représente en détail une hydraule, avec l'organiste qui la fait parler. La réduction est faite avec beaucoup de soin : je l'ai plus haut utilisée pour connaître le diapason de deux de ses rangées ; malheureusement mutilée, elle ne nous permet d'en retrouver tous les détails : mais elle est toutefois suffisamment conservée pour que la position de l'instrumentiste et ce qui reste du personnage permette de juger des dimensions de l'orgue dont elle est la copie, et qu'on peut estimer à environ dix pieds de haut sur quatre et demi de large, mesures antiques, soit environ 3 m. 30 de haut sur 1 m. 15 de large.

Le cylindre des pompes a environ un pied et demi de large, ferrures comprises, sur deux de haut. Nous savons par Vitruve que l'ouverture « calée » par les cymbales de métal qui pendent des dauphins, devait

1. Vitruve, *op. cit.*
2. *Annuli quibus includuntur lingulae.*

avoir trois pouces de large, ce qui était aussi la mesure des dés qui soutenaient, dans le socle, l'entonnoir à air comprimé [1]. Ce socle, « arca », qui contient les réservoirs, en forme d'autel polygonal, a, dans l'orgue de Carthage, un peu plus de quatre pieds de haut ; il reçoit, du côté des touches, l'adjonction d'un autre petit socle ou tabouret qui lui est joint, et sur lequel est monté l'organiste qui joue *debout*.

Les détails des registres, des touches, des mains de l'organiste, sont cassés. Cependant on peut compter dix-huit touches, distantes, d'axe en axe, d'environ trois pouces. L'adjonction, à ce modèle, des tiges et leviers des pompes ainsi que des manches des registres que la terre cuite ne pouvait donner, avec leurs souffleurs, permet de se rendre compte exactement de l'aspect d'un instrument de ce genre et de ses proportions. (Cf. Planche II.) (*A suivre.*)

1. Les expériences de Galpin, en 1904, à la *London Company of musicians*, ont démontré que la hauteur de l'eau poussée par l'air pouvait atteindre une différence d'environ 3 pouces 1/2, ce qui représente la pression du vent chargé d'alimenter les tuyaux.

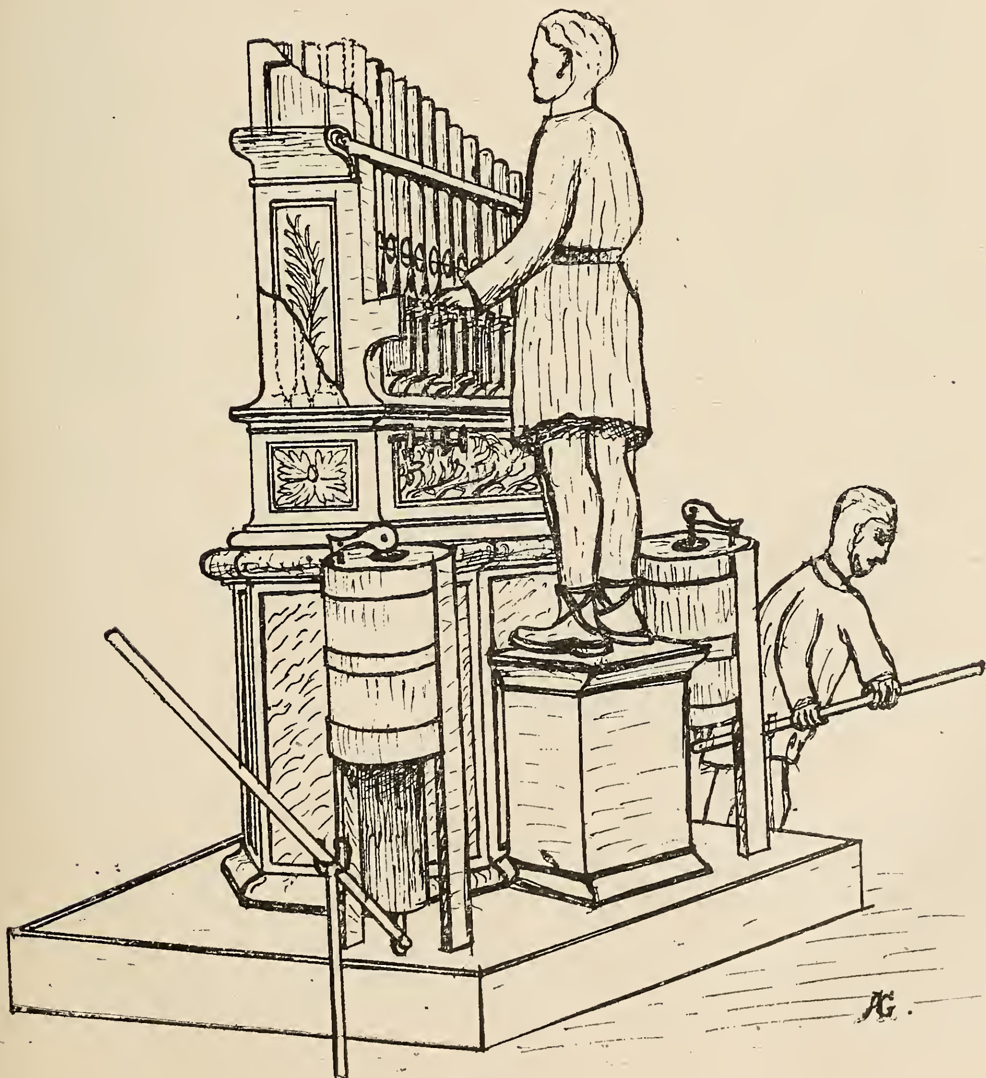


Planche II



NOUVELLES ET COMPTES RENDUS

Paris.

Les amis de l'art liturgique. — La Société des *Amis de l'Art liturgique*, fondée pendant la guerre sur l'initiative autorisée de Mgr Batiffol, et qui, deux fois au moins par an, tient une réunion de plus grande importance, vient de consacrer sa réunion d'été, le 30 mai, à grouper en l'église Saint-François-de-Sales un certain nombre de *Scolæ* grégoriennes de la capitale : y figuraient les *Chanteurs de Sainte-Cécile*, la *Confrérie liturgique*, la maîtrise de Saint-Merry, la *Manécanterie des Franciscaines missionnaires*, la *Scola noëliste*, la *Scola des amis de l'Art liturgique* (A. A. L.) et le groupe de Mme Jumel, les *scolæ paroissiales* d'Auteuil, de Saint-Hippolyte et de Saint-Médard, la *Scola grégorienne des P. T. T*, et enfin, venue de l'extérieur, la *guilde Sainte-Marie* de Versailles.

La Société, qui confia la direction musicale de la réunion de l'an dernier du R. P. Dom David, l'éminent directeur de la *Revue du Chant grégorien*, avait choisi cette fois-ci le R. P. Dom Beyssac, représentant de Dom Mocquereau. L'assemblée interpréta l'office des Complies, puis un salut, formé du répons *Homo quidam*, de l'hymne *Virgo Dei genitrix*, la prière *Oremus pro Pontifice* de Dom Pothier, enfin le *Tantum* et le *Laudate*.

Entre les deux parties de la cérémonie, M. l'abbé Paul Bayard, le zélé inspecteur diocésain du chant liturgique à Lille, prononça une instruction d'un sens élevé. Au grand orgue, M. Marcel Dupré donna, avant les Complies, un Prélude de Bach en *sol* majeur, avant le Salut, le *Cantabile* de Franck, et, à la fin, le beau Prélude et fugue en *si* majeur, qu'il avait joué avec tant de succès au Congrès de Tourcoing.

Belle et bonne journée pour l'Art liturgique à Paris, dont il convient de faire les plus grands compliments aux dévoués organisateurs.

= Malgré les difficultés des réorganisations musicales dont les éléments ne peuvent encore être tous rassemblés, on est heureusement surpris de voir se transformer, en des organismes nouveaux, d'anciens groupements, disparus depuis six ans bientôt. Les *Chanteurs de Sainte Cécile* (anciennement *Chanteuses*), sous la direction zélée de Mlle Al. Lefèvre, se sont ainsi révélés et fait entendre ; une audition, donnée le 8 mai en l'église des Carmes, a offert de bons exemples de chant grégorien, en première partie, et, en seconde, comme Salut au T. S. Sacrement, des pièces de l'ancienne école *a cappella*, à deux, trois et quatre

voix, égales et mixtes ; le Ps. CL, de C. Franck, terminait ce beau programme classique, dont la réalisation fait le plus grand honneur à la directrice, à sa coopératrice Mme C. Gauthiez, et à M. H. Élie qui joua sur l'orgue deux pièces classiques.

= En l'église Notre-Dame du Rosaire, les quatre vendredis du mois de mai ont été l'occasion de *Grandes Auditions Populaires* organisées par M. et Mme Tremblay, dont l'éloge n'est plus à faire, assistés de la « Société Chorale Paroissiale », et qui eurent le concours de plusieurs musiciens éminents. Donnons ici les programmes de ces quatre séances de musique religieuse, qui, bien choisis, peuvent servir de modèles à des auditions analogues :

Vendredi 7 mai, au grand orgue, Mlle Nadia Boulanger : *Prélude et final* de la 1re symphonie, Louis Vierne ; *Aux morts pour la Patrie* (hymne de Charles Péguy), H. Février ; *Choral et Variation*, Albert Berthelin ; *Air* de la *Cantate pour la Pentecôte*, J. S. Bach ; *O quam amabilis es* (chœur), XVIIe siècle ; *Tota pulchra es*, Campra ; *Tantum ergo* en *si* mineur (choral), J. S. Bach ; *Pastorale*, Roger-Ducasse. *Vendredi 14 mai*, au grand orgue, M. Achille Philip : *Toccata et Fugue* en *ré* mineur, J. S. Bach ; *Air* de *l'Oratorio de Noël*, J. S. Bach ; *Lied pour orgue*, Achille Philip ; *5e Béatitude* (Heureux les miséricordieux), César Franck : *La Voix du Christ*, M. M. Tremblay : *L'Ange du pardon*, Mme M. Tremblay ; *Chœur céleste*, la Chorale paroissiale ; *7e Béatitude* (Heureux les Pacifiques), César Franck. — *Ave verum*, Josquin des Prés ; *Maria Mater gratiæ*, G. Fauré ; *Tantum ergo* en *mi* mineur (choral), J. S. Bach ; *Final* en *si* bémol, César Franck. *Vendredi 21 mai*, au grand orgue, M. Adolphe Marty : *Prélude et Fugue*, en *la* majeur, J. S. Bach ; *L'Immolation du Christ*, oratorio en 3 parties, A. Marty ; *Pastorale*, César Franck ; *Beata es Virgo*, Ch. Bordes. — *Ave verum* (3 voix d'hommes), Marcel Orban ; *Regina mundi*, A. Marty ; *Tantum ergo* (3 voix d'hommes), Ch. Bordes ; *Fantaisie* en *ré* majeur, A. Marty. *Vendredi 28 mai*, au grand orgue, M. Michel d'Argœuves ; les chœurs sous la direction de M. Vincent d'Indy : *Fugue* en *mi* bémol, J. S. Bach ; *Cantiques grégoriens* pour le temps de la Pentecôte, 1re audition, sous la direction de l'auteur, Vincent d'Indy ; *Cantabile*, César Franck ; *Cantique pour la Pentecôte*, Guy de Lioncourt ; *Choral « En toi est la joie »*, J. S. Bach ; *Verbum Caro*, Palestrina ; *Ave vera virginitas*, Josquin des Prés ; *Tu es Petrus*, chant grégorien ; *Tantum ergo*, Victoria ; *Cantique à la Sainte Vierge*, première audition, Guy de Lioncourt.

= VILLENEUVE (canton de Vaud, Suisse). Un paroissien catholique de cette charmante petite cité nous a envoyé le compte rendu, donné par l'*Écho Vaudois*, de la célébration de la fête de Pâques en son église, compte rendu qui nous était parvenu trop tard pour l'insérer dans notre dernier numéro. Il est trop intéressant, en nous révélant les impressions des auditeurs, pour que nous ne l'insérions pas en entier, d'autant

plus que c'est grâce à deux personnalités de notre Schola de Paris que le groupe paroissial de Villeneuve a été formé :

« Comme chaque année, la fête de Pâques avait attiré une assistance nombreuse dans la chapelle de Villeneuve. Au début de son allocution, à la grand'messe, le zélé missionnaire italien D. Druetti, dont l'inlassable dévouement contribue si efficacement au développement croissant de ce petit centre catholique, a voulu rendre un hommage public à tous ceux qui avaient coopéré à l'éclat particulier de cette fête familiale, tant par leur présence — en très grand nombre — à la Sainte Table, que par leur concours à la décoration de la chapelle et à l'exécution des chants liturgiques. S'adressant plus spécialement à la petite *Société Chorale*, dont s'occupe si activement depuis neuf ans déjà le distingué professeur Auguste Sérieyx, de la *Schola Cantorum* de Paris, secondé dans sa tâche par l'excellent chanteur et musicien A. Teodori et, depuis ces deux dernières années, par l'éminent organiste de la cathédrale de Saint-Quentin, M. Joseph Civil, professeur au Conservatoire de Montreux, M. l'abbé Druetti a attiré l'attention de son auditoire sur l'effort exceptionnel qui venait d'être accompli par ce petit groupe artistique, si profondément attaché à sa petite chapelle.

« Les fidèles ont appris ainsi, de la bouche même de leur missionnaire, que la nouvelle *Messe à deux voix*, exécutée pour la première fois en cette occasion, était l'œuvre de M. Sérieyx ; qu'elle avait été composée et apprise en moins de quelques semaines, et que l'auteur en avait offert la dédicace à M. l'abbé Druetti lui-même. Quelques auditeurs plus au fait de la liturgie et du chant grégorien ont remarqué, en outre, que cette messe, malgré certaines modulations d'aspect éminemment « moderne », suivait fidèlement, dans toutes ses parties, la ligue mélodique grégorienne de la messe pour le temps pascal (*Lux et Origo*), offrant ainsi une adaptation frappante des admirables instructions de Sa Sainteté Pie X sur la musique d'église, dans lesquelles le vénéré Pontife-Musicien rappelle que « le chant grégorien est le *modèle suprême* de toute musique religieuse ».

« Excellent exemple à signaler, à encourager et à propager ; l'humble petite chapelle de Villeneuve, son très sympathique chapelain, sa jeune *Société Chorale* et les artistes dévoués qui s'en occupent, méritent d'être cités à beaucoup d'autres sanctuaires moins bien partagés, comme un modèle de ce que peuvent obtenir, avec le temps, l'application, la persévérance et la bonne volonté. »

L'auteur de ce compte rendu a oublié de citer l'exécution du motet à une voix *O invisibilis* [1] de M. Sérieyx, œuvre d'une délicate inspiration ; ainsi que le *Regina cœli* à deux voix de M. Teodori. Il faut encore signaler que la petite chorale fait des prodiges sous l'infatigable direction de M. Sérieyx. Le maître obtient de ses jeunes élèves — qui n'ont ni plus ni moins d'instruction musicale que les enfants des

1. Tiré d'une série de motets sur des textes latins de l'*Imitation de Jésus-Christ*, chez Janin, éditeur, Lyon.

confréries de partout — l'exécution des messes au lutrin et le chant du propre des offices d'après l'édition Vaticane. Tout cela dans un mouvement très souple et avec une « jubilation » toute spéciale pour les vocalises des *Alleluias*.

UN PAROISSIEN.

= PALESTRINA (Italie). Les compatriotes du grand Pierluigi ont décidé d'ériger un monument à leur compatriote, à propos de son quatrième centenaire ; confié au sculpteur Arnaldo Zocchi, le projet adopté vient de voir la pose de sa première pierre. Mais, municipal avant tout, le comité, qui avait invité de nombreuses personnalités de l'industrie et du commerce, les représentants du pouvoir civil et du Conseil municipal, avait oublié les illustrations musicales, sauf les artistes locaux. De plus, on groupa habilement la pose de cette première pierre avec celle de la première pierre aussi d'un groupe de « maisons ouvrières », excellente œuvre, il est vrai, mais dont on ne voit pas le lien avec celles de Palestrina. Des langues malignes ont prétendu que le lien avait été le « grand banquet » qui avait séparé les deux cérémonies. Pauvre Pierluigi ! Espérons que l'inauguration lui donnera mieux et plus.

= NEW-YORK. — Un grand congrès de chant grégorien se tient en ce moment à New-York : c'est le premier que voie le Nouveau Monde. Les offices liturgiques ont eu comme centre la Cathédrale Saint-Patrick, où notre collègue parisien Joseph Bonnet, de Saint-Eustache, qui poursuit une triomphante tournée aux Etats-Unis et au Canada, doit tenir le grand orgue au cours de ce Congrès. Le Directeur choisi pour les séances et discussions est le R. P. Dom Mocquereau, prieur de Solesmes.





Le Grand Orgue de la Basilique de Montmartre

La Basilique du Vœu National vient de s'enrichir d'un monument qui lui acquiert un nouveau titre à l'admiration des nombreux pèlerins qui la visitent chaque jour. A l'occasion de la consécration de cette insigne église, le 16 octobre 1919, un orgue monumental résonna pour la première fois, digne d'elle, puissance magnifique sous les doigts des maîtres qui se succédèrent aux claviers pendant les fêtes du *triduum*. M. Ch.-M. Widor le premier, se plut à combiner les différentes flûtes en exécutant l'*Andante* de sa *Symphonie gothique* et en improvisant pendant la messe qui suivit la consécration ; M. Marcel Dupré fit ensuite résonner l'éclatant *Salvum fac populum tuum* de M. Widor pour orgue et chœur de trompettes et improvisa pendant l'office du soir. M. Decaux, enfin, titulaire du magnifique instrument, exécuta des pièces de César Franck, de Widor, de Vierne et la partie dévolue au grand orgue dans la *Messe de Saint Rémy* de Th. Dubois, celle de Louis Vierne et la *Messe du Sacré Cœur* composée spécialement par M. Potiron, maître de chapelle de la Basilique. On put ainsi se rendre compte, en détail, de la beauté et de la richesse de cet instrument monumental, en même temps que de l'intensité et de l'éclat de sa sonorité malgré les conditions peu favorables de l'acoustique sous une coupole immense, de 55 mètres de hauteur, qui est un véritable gouffre à remplir.

L'instrument est un trente-deux pieds à 4 claviers manuels d'une étendue de 5 octaves, 61 notes (*ut-ut*), et pédalier de 32 notes (*ut-sol*) ; il comprend 74 jeux : 18 jeux au clavier de *Grand-Orgue*, 13 au *Positif*, 13 également au *Récit*, 12 au *Solo*, dont 3 en chamade, et 18 à la *Pédale*. On dénombre 3 jeux de 32 pieds; 14 de 16 pieds, 32 de 8 pieds, 4 de 2 pieds, 1 de 10 pieds 2/3, 1 de 6 pieds 2/5, 1 de 5 pieds 1/3, 1 de 4 pieds 4/7, 1 de 2 pieds 2/3, et 6 à plusieurs rangs de diverses proportions ; en tout : 5.384 tuyaux.

La console est semblable à celles de Saint-Sulpice et de Notre-Dame ; elle comporte 92 registres disposés en amphithéâtre, 17 pédales de combinaisons ou tirasses et trois pédales à bascule pour l'expression des trois claviers de *positif*, de *récit* et de *solo*.

L'étendue du pédalier de 32 notes (*ut* à *sol*) est celle que le maître Widor voudrait voir se généraliser comme application de la théorie qui s'inspire de J. S. Bach.

Les jeux de fonds représentent plus de la moitié de l'effectif total : 42 jeux (dont deux ondulants) sur 74 ; les jeux d'anches viennent ensuite dans la proportion d'un tiers à peu près : 21 jeux, dont trois *en chamade* d'un éclat et d'une noblesse extraordinaires ; les jeux de mutation sont représentés par 32 rangs de tuyaux commandés par 11 registres.

Il faut mentionner tout spécialement le « Grand Cornet » de 8 rangs du *solo*, composé d'un *bourdon* de 8 pieds avec ses 7 *premiers harmoniques* en tuyaux ouverts, et dont l'effet est véritablement une magie sonore.

En voici la composition :

Bourdon. . . .	8 p.	C 2 p.	37 tuyaux.
Octave.	4 p.	C 1 p.	37 »
Quinte.	2 p. 2/3		61 »
Octave.	2 p.	C 1/2 p.	37 »
Tierce.	1 p. 3/5	C 1 p.	53 »
Quinte.	1 p. 1/3		45 »
Septième. . . .	1 p. 1/7		37 »
Octave.	1 p.	C 1/4 p.	37 »

La pédale qui comprend 18 jeux, est la plus complète qui existe à Paris ; sa composition est la même que celle du grand orgue de Notre-Dame, avec, en plus, deux bourdons indispensables : une soubasse de 32 pieds et un bourdon de 8 pieds ; le *corno dolce* de 4 pieds (en étain) est un jeu de flûte ouvert, de grosse taille.

La mise en harmonie, particulièrement soignée de ce grand instrument, fait le plus grand honneur à la maison Cavaillé-Coll-Mutin, qui a su créer, en dépit des circontances difficiles que nous traversons, un chef-d'œuvre de plus, étroitement apparenté, en raison de l'identité des problèmes acoustiques à résoudre, au grand orgue de Saint-Ouen de Rouen, dont l'orgue de la Basilique du Sacré-Cœur semble nous offrir une image complétée et agrandie.

DEVIS DES JEUX

Premier Clavier (Grand Orgue), Ut à Ut, 61 Notes.

1° Montre.	16 pieds.
2° Gambe.	16 —
3° Bourdon	16 —
4° Montre.	8 —
5° Flûte harmonique. .	8 —
6° Salicional.	8 —
7° Violon.	8 —
8° Bourdon	8 —
9° Prestant.	4 —
10° Flûte harmonique. .	4 —
11° Nazard.	2 2/3
12° Doublette.	2 pieds
13° Fourniture.	5 rangs.
14° Cymbale.	4 —
15° Cornet.	5 —
16° Bombarde.	16 pieds
17° Trompette harmonique.	8 —
18° Clairon harmonique.	4 —

Deuxième Clavier (Positif expressif), Ut à Ut, 61 Notes.

19°	Quintaton	16 pieds.
20°	Principal	8 —
21°	Flûte harmonique	8 —
22°	Salicional	8 —
23°	Cor de Nuit	8 —
24°	Principal	4 —
25°	Flûte douce	4 —
26°	Octavin	2 pieds.
27°	Carillon	3 rangs.
28°	Trompette douce	8 pieds.
29°	Cromorne	8 —
30°	Voix humaine	8 —
31°	Basson	8 —

Troisième Clavier (Récit expressif), Ut à Ut, 61 Notes.

32°	Bourdon	16 pieds.
33°	Diapason	8 —
34°	Flûte traversière	8 —
35°	Viole de Gambe	8 —
36°	Bourdon	8 —
37°	Voix Céleste	8 —
38°	Flûte octaviante	4 —
39°	Basson-Hautbois	8 pieds.
40°	Octavin	2 —
41°	Plein-Jeu	5 rangs.
42°	Basson	16 pieds.
43°	Trompette harmonique	8 —
44°	Clairon harmonique	4 —

Quatrième Clavier (Solo expressif), Ut à Ut, 61 Notes.

45°	Bourdon	16 pieds.
46°	Diapason	8 —
47°	Viola di Gamba	8 —
48°	Flûte harmonique	8 —
49°	Flûte octaviante	4 —
50°	Octavin	2 —
51°	Grand Cornet	8 rangs.
52°	Grande Trompette	8 pieds.
53°	Musette	8 —
	Jeux en Chamade.	
54°	Tuba Magna	16 pieds.
55°	Tuba Mirabilis	8 —
56°	Cor harmonique	4 —

Clavier de Pédale, Ut à Sol, 32 Notes.

57°	Flûte	32 pieds.
58°	Soubasse	32 —
59°	Flûte	16 —
60°	Violonbasse	16 —
61°	Soubasse	16 —
62°	Quinte	10 2/3
63°	Flûte	8 pieds.
64°	Violoncelle	8 —
65°	Bourdon	8 —
66°	Quinte	5 1/3
67°	Corno dolce	4 pieds.
68°	Tierce	6 2/5
69°	Septième	4 4/7
70°	Bombarde	32 pieds.
71°	Basson	16 —
72°	Bombarde	16 —
73°	Trompette	8 —
74°	Clairon	4 —

Boutons de combinaisons.

1° Octaves graves du Grand orgue.
2° — Positif.
3° — Récit.
4° — Solo.
5° Octaves aiguës récit à la Pédale.
6° Trémolo Positif.
7° Trémolo Récit.
8° Trémolo Solo.

CÔTÉ DROIT

9° Combinaisons Pédale.
10° — Grand orgue.
11° — Positif.
12° — Récit.
13° — Solo.

CÔTÉ GAUCHE

14° Combinaisons Pédale.
15° — Grand orgue.
16° — Positif.
17° — Récit.
18° — Solo.

Pédales de combinaisons.

1° Fonds Pédale.
2° Tirasse Grand orgue.
3° — Positif.
4° — Récit.
5° — Solo.
6° Introduction des jeux de combinaisons Pédale.
7° Introduction des jeux de combinaisons Grand orgue.
8° Introduction des jeux de combinaisons Positif.
9° Introduction des jeux de combinaisons Récit.
10° Introduction des jeux de combinaisons Solo.
11° Expression Positif.
12° — Récit.
13° — Solo.
14° Copula Grand orgue sur machine.
15° — Positif sur Grand orgue.
16° — Récit sur Grand orgue.
17° — Solo sur Grand orgue.
18° — Récit sur Positif.
19° — Solo sur Positif.
20° — Solo sur Récit.

La façade de ce grand instrument, dessinée par M. Magne, comprend, suivant l'ancienne mode, deux buffets : en avant, celui du *positif*, avec ses tourelles de huit pieds et plus loin celui du *grand orgue* encadré de grandes tourelles de seize pieds.

Mais... la montre du positif est muette et n'est là que pour l'effet décoratif [1], tous les tuyaux étant enfermés dans le grand buffet. L'ensemble de cette façade est de lignes sévères et extrêmement sobre d'ornement : la tribune, d'ailleurs, étant très sombre, il a été tenu compte de cet inconvénient dans la conception du dessin.

Involontairement, on pense aux façades monumentales que les anciens n'eussent pas manqué d'édifier pour un instrument de cette importance, et l'on se rappelle les dessins de Jean Bérain, de Blondel, des Caffiéri, de Moucherel, de Roubo, de Neufforgne [2] ; mais si ces maîtres étaient accoutumés à concevoir des projets grandioses, ils savaient aussi les exécuter et étaient aidés efficacement par ces fameux sculpteurs et ornemanistes qui travaillaient à la décoration des vaisseaux de l'Etat, spécialistes de la grande ornementation synthétique, destinée à être vue de loin et qui gardaient en leur possession des méthodes de travail spéciales à leur corporation.

Nous pouvons admirer à Paris, plusieurs exemples de cette sculp-

1. En effet, l'enseignement *officiel*, donné à l'*Ecole des Beaux-Arts*, est que les façades de positif sont destinées à cacher les claviers, et on y apprend que les tuyaux extérieurs du grand buffet lui-même ne sont que de faux tuyaux ! (Voir le cours de Guadet, *Eléments et théorie de l'architecture*, t. III, livre XI, pp. 276-277). — Il ne faut donc pas s'étonner que de notre temps, on fasse exécuter par des architectes des façades d'orgue sans se préoccuper de savoir ce qui y sera contenu, et que les facteurs de talent se voient, après coup, dans la nécessité de couper et de couder les tuyaux des jeux du *positif*, parce qu'il a plu à l'architecte de modifier ce qu'il considère comme une simple façade ! (N. d. l. R.).

2. Cf. Blondel. *Livre nouveau ou Règles des cinq ordres d'architecture*, par Jacques de Vignol, Paris, 1757. (Planches 82 à 86.)

Dom Bédos. *Art du facteur d'orgues*, on y trouvera des dessins de Caffiéri.

Roubo. *L'Art du menuisier*, IIe partie, 1770 (planches 94, 95, 96).

Sur Moucherel, voir F. Raugel. *Les orgues de l'Abbaye de saint Mihiel* (pp. 47-52).

Jean François de Neufforge. *Supplément au Recueil élémentaire d'Architecture*, Paris, 1772 (cahiers 35 à 38).

ture largement traités aux buffets de Saint-Etienne du Mont, de Saint-Roch (1751), de Saint-Sulpice (1776), qui nous offrent des modèles particulièrement intéressants à étudier.

Le buffet de l'orgue d'accompagnement de la basilique du Sacré-Cœur, placé sur la tribune, à l'extrémité du transept est, a été également dessiné par M. Magne et divisé en deux parties correspondant aux surfaces d'appui des piliers, pour ne pas masquer les vitraux.

Nous donnons ici la composition de cet instrument construit par M. Mutin et terminé pour le mois de juin 1914 ; il compte 20 jeux (dont un par transmission) disposés sur deux claviers manuels et un pédalier :

Premier Clavier (Grand Orgue), Ut à Sol, 56 Notes.

1° Bourdon	16 pieds.	5° Bourdon	8 pieds.
2° Montre	8 —	6° Prestant	4 —
3° Flûte harmonique	8 —	7° Nazard	2 2/3
4° Salicional	8 —		

Deuxième Clavier (Récit expressif), Ut à Sol, 56 Notes.

8° Diapason	8 pieds.	14° Basson	16 pieds.
9° Cor de Nuit	8 —	15° Trompette harmonique	8 —
10° Viole de Gambe	8 —	16° Basson-Hautbois	8 —
11° Voix céleste	8 —	17° Soprano harmonique	4 —
12° Flûte octaviante	4 —		
13° Plein-Jeu	4 rangs.		

Pédale séparée, Ut à Fa, 30 Notes.

18° Flûte	16 pieds
19° Flûte	8 —

Pédale par transmission, Ut à Fa, 30 Notes.

20° Soubasse . . . . . 16 pieds.

Pédales de Combinaison.

1° Tirasse Grand orgue.	5° Copula Grand-orgue sur machine.
2° Tirasse Récit.	6° Copula des claviers à l'unisson.
3° Combinaisons Récit.	7° Octaves graves Récit sur Grand orgue
4° Expression Récit.	8° Trémolo.

La sonorité de cet instrument dont la composition est à peu près la même que celle de l'orgue du chœur de Notre-Dame de Paris, reconstruit en 1911, est excellente et parfaitement appropriée au cadre vraiment grandiose de l'édifice.

Félix Raugel.



Quelques réflexions sur le sens du mot "Messe"

III. — CONJECTURE CONCILIATRICE

Une remarque de Gihr nous met sur la voie.

« A l'époque où l'on commença, dit-il, à donner au saint sacrifice le nom de *Missa*, régnait dans l'Eglise la sévère discipline du secret, *disciplina arcani;* cette loi, d'origine apostolique, dura en Orient jusqu'à la fin du cinquième siècle, en Occident jusqu'au milieu du sixième. Elle consistait dans un précepte ecclésiastique ordonnant de tenir cachés aux infidèles les mystères de la religion et les actions liturgiques, afin de ne pas les livrer aux railleries des païens et à des profanations. Dans ces circonstances le mot de *Missa* dut être bien venu des fidèles, aucun autre n'eût été plus propre à soustraire la connaissance du saint sacrifice à ceux qui n'étaient pas initiés [1]. »

Admettons cette explication. Elle suppose que ces mots de *Missa* donnés au saint sacrifice, ou au pluriel *Missae matutinae, vespertinae*, etc., attribués à d'autres fonctions liturgiques, devaient, ce que l'on sait par ailleurs, nous l'avons dit, être dès longtemps en usage dans la langue latine lorsque à Rome commença la célébration de la liturgie en latin.

Mais ces vocables inoffensifs, parce que d'usage commun, ne pouvaient-ils pas avoir un sens plus profond pour les initiés ?

Nous voilà conduits à une conjecture qui aurait l'avantage de mettre d'accord les deux sentiments et l'étymologie, *ad pietatem propensior* ne serait pas moins *verior* que l'étymologie plus ou moins banale, tout en gardant un sens autrement plein : *sensus plenior*, dirions-nous.

Nous aurions dès lors, au mot *missa*, un double sens : le sens extérieur et le sens intérieur.

S'il en était ainsi, il faudrait bien s'attendre à ne constater que le sens extérieur dans les documents de l'histoire ; le sens profond vraiment expressif du mystère, serait resté caché, révélé seulement, aux fidèles, dans l'intimité.

1. Gihr, *Le saint sacrifice de la messe,* traduit par Moccand, 2 in-8°, chez Lethielleux, l. II, c. II, n° 1.

Dans ce cas, le sens le plus vrai échapperait à l'histoire, les protestants, dédaigneux de la tradition, n'auraient connu que le sens de surface, et les apologistes, tels que Bossuet, devaient naturellement les suivre sur le terrain où ils pourraient être combattus par des documents précis.

Le sens en faveur au moyen âge ne serait-il pas une survivance de cette explication traditionnelle ? On comprendrait ainsi comment, une fois la loi du secret périmée, le mot de *messe* traditionnellement compris, s'est maintenu préférablement à tout autre, alors même que, par défaut d'instruction chrétienne, et par accoutumance, ce mot se serait, comme il arrive à tant de locutions jadis expressives, vidé de son contenu..

Mais alors resterons-nous en présence d'une simple possibilité ? et ne peut-on pas appuyer de considérations empruntées à des faits nouveaux, notre conjecture ?

Avant d'entreprendre cette justification probable de notre hypothèse, remarquons les analogies et les équivalences d'un certain nombre de mots grecs, latins et français.

En grec *ἀποστέλλω* veut dire : envoyé avec une mission, d'où *ἀποστολή* : envoi, mission, et *απόστολος* : député, apôtre.

καταπέμπω : envoyer, faire descendre, pourra être l'envoi d'en haut. En latin, de *mittere :* envoyer, sont venus : mettre en voie, en chemin, en place : objet *mis*, *missio* : mission confiée, s'accomplissant, réalisée, *missa :* autre forme de *missio* [1], d'où messe, message et messager.

Missio a donné missionnaire.

Quelques-uns des mots français ci-dessus sont demeurés très expressifs.

L'*Apôtre* remplit une mission avec zèle, avec ferveur, nuance que n'implique pas le terme *messager*.

Mission est très usuel : mission diplomatique, militaire, d'études, de propagande : on en a parlé sans cesse pendant la guerre, on continue.

Missionnaire équivaut à apôtre chez le missionnaire des missions étrangères ou des missions diocésaines.

Ces constatations faites, il est aisé de voir quelle réalité profonde rappellerait aux fidèles le mot de *messe* pris dans le sens de *mission* :

Pour les invités, dans notre hypothèse, le mot *missa* exprime le rappel de la *mission* du Christ ; *sous ce mot vient* le *souvenir* de cette mission ; elle va être *présentée à nouveau* : représentée à Dieu et aux hommes. C'est le mémorial mis en action : *in mei memoriam* FACIETIS.

Le Christ est *mis* sur l'autel, *mittitur in altare*. Il y est dans toute la réalité des *dispositions* de prêtre et de victime avec lesquelles sa sainte âme, unie à la personne du Verbe, offre son corps et son sang, hostie immolée à la croix, immolée mystiquement à l'autel.

1. Voir DU CANGE, au mot *missa*.

Il y est avec tous les *mérites* acquis par la perfection de ces dispositions offertes à Dieu pendant qu'il remplissait sa *mission* au cours de chacun des mystères de sa vie mortelle. De telle sorte qu'à l'autel, Jésus réellement présent : 1) s'offre à Dieu, lui rendant grâces, *Deo gratias refert* ou *mittit*, 2) est envoyé, *mittitur*, et se donne aux assitants.

En lui ils trouvent : *a*) un *modèle* de la manière dont ils doivent, toute la semaine, remplir leur propre *mission*, leurs devoirs d'état ;

b) une *source de grâces* où ils puisent le secours et l'énergie nécessaires à l'accomplissement chrétien et donc méritoite de cette *mission* ;

Enfin *c*) ce Jésus, au sacrifice de qui ils communient au moins spirituellement, ils l'offrent d'avance en *supplément* de leur propre insuffisance.

Si la messe est vraiment, comme il est théologiquement certain, ce *message* de Dieu à l'homme, en vue de la rendre capable de remplir son message personnel hebdomadaire ou quotidien : message à l'égard de Dieu pour le glorifier, message de justice et de charité envers les hommes, il est aisé de voir quelle plénitude de sens et de fruits exprimera pour les fidèles le mot de *messe*.

*
* *

Mais peut-on conjecturer que tel fut, pendant les premiers siècles, la signification révélatrice du mot de messe pour les fidèles ?

I. Quand les évangiles écrits en grec furent traduits en latin, les fidèles de Rome purent-ils ne pas être frappés du sens profond attaché au verbe *mittere* et à ses dérivés.

Saint Jean dont l'Evangile est non la catéchèse des catéchumènes mais la doctrine des baptisés revient, ainsi que dans sa première épître, jusqu'à cinquante fois sur ce vocable, pour lui spécifique du Christ. Celui que le Père a envoyé, *quam misisti Jesum Christum.* Nous le trouvons cinq fois dans la promesse de l'Eucharistie Jean VI ; cinq fois dans la prière sacerdotale, vrai trait d'union entre le sacrifice eucharistique et le sacrifice sanglant de la croix.

II. Et lorsque la langue liturgique passa du grec au latin, le *thème eucharistique*, dont le document tiré du palimyseste de Vérone offre une des formes apostoliques, ne saurait être mieux appelé que la *messe apostolique*, puisque :

1° Il commence par définir la *mission* du Christ : rendre à Dieu, envoyer à Dieu une action de grâces digne de lui, par le fait de sa *mission* de sauveur, de rédempteur et de *messager* de la volonté du Père. « Nous vous rendons grâces par Jésus-Christ votre serviteur que vous nous avez envoyé, *quem misisti nobis*.

2° Ensuite il fait l'histoire de la *mission* du Christ suivant la prescription : *mei memoriam facietis-misisti in utero Virginis*, etc.

3° Enfin les fruits de la messe sont l'effet de la *mission* du Saint-Esprit — *Petimus ut mittas Spiritum Sanctum.*

Et tout cela afin que ceux qui communient au sacrifice remplissent leur mission : *a*) de *charité : in unum congregans* ; *b*) de foi : *ad confirmationem fidei* par les charismes et les bons exemples ; et *c*) leur application à glorifier Dieu par Jésus-Christ avec l'Eglise : *ut te laudemus et glorificemus.*

On s'explique alors que le mot de *missá*, *messe* ait supplanté tous les autres noms moins compréhensifs et moins étendus dans leur signification, phénomène historique absolument inexplicable si pour les fidèles il n'avait pas d'autre sens que le sens étriqué de : « La Messe est dite, allez-vous-en ».

Voyons-y, nous-mêmes, cette signification autrement féconde :

« Le Christ a rempli sa mission ; mettez-la à profit pour bien remplir la vôtre. »

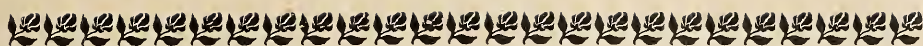
S'il en est ainsi on s'explique que l'assistance à la messe les dimanches et fêtes d'obligation soit imposée sous peine de faute grave.

A la messe nous trouvons concentrée toute la réalité de la mission du Verbe incarné.

Et cette réalité s'y présente à nous, immédiatement applicable à la mise en valeur parfaite de notre *mission.*

A. Vigourel P. S. S.





BIBLIOGRAPHIE

A. Gastoué : **Messe en l'honneur de sainte Jeanne d'Arc**, pour deux chœurs à trois voix égales et orgue. Partition complète, 4 fr. (majoration en sus), partition des chœurs, 2 fr. (majoration en sus). En dépôt au Bureau d'Édition de la Schola, 269, rue Saint-Jacques, Paris.

Nous sommes heureux de signaler ici cette œuvre nouvelle écrite à l'intention des chœurs de la cathédrale de Saint-Dié, et dont l'éminent Évêque Mgr Foucault, a bienveillamment agréé la dédicace. Cette *Messe* en l'honneur de la sainte nouvelle, est originale dans sa forme ; la disposition de deux chœurs opposés, l'un de voix d'hommes accompagnées de l'orgue, l'autre de voix de dessus, chantant habituellement sans accompagnement, a permis de diviser la composition polyphonique selon l'ordre des versets liturgiques, que clôt, à la fin de chacune des pièces de la messe, l'union des deux chœurs, où parfois l'une des parties vocales se divise, en enrichissant la cadence. Nous concevons très bien l'un de ces groupes de voix chantant au chœur, et l'autre lui répondant d'une tribune éloignée, ce qui est, croyons-nous, ce qui peut se pratiquer à la cathédrale de Saint-Dié.

Mais l'auteur n'a pas voulu faire un pastiche ni s'attacher à la routine dans la disposition de ces chœurs. Tantôt les trois voix d'un même chœur chantent les mêmes paroles ; tantôt une seule chante sur des tenues vocalisées des autres parties, produisant un excellent effet. Dans le troisième *Agnus*, le fonds harmonique est confié à l'orgue.

La couleur générale de cette œuvre nouvelle de M. Gastoué est la tonalité ancienne, IVe ton pour le *Kyrie*, VIIe comme ton principal du *Gloria*, IIIe et IVe pour le *Sanctus*, et un résumé de ces diverses modalités pour l'*Agnus*, le tout écrit sur la finale *mi*. Mais ces tonalités et ces modes ne sont point exclusivement diatoniques : le chromatisme y est employé avec recherche ; et, si la couleur harmonique y présente des traces d'archaïsme comme on est en droit de l'attendre du compositeur, l'ensemble en est très moderne avec de curieux emplois de quintes de suite dans les parties graves, et de consonances de quintes et d'octaves sans tierces, formant ainsi un rappel de contrepoint médiéval au milieu des accords très avancés dans leur réalisation.

Cette *Messe en l'honneur de sainte Jeanne d'Arc* pourra contribuer, en renouvelant le répertoire, à offrir un digne moyen de célébrer « la sainte de la patrie », dans les diverses fêtes que cette année verra se dérouler en son honneur. L. T.

J. Cayron-Martineau, **Accompagnements variés des Psaumes et Harmonisation des Antiennes de la Sainte Vierge.** Prix net, 3 fr. 50. Senart et Cie, Paris.

Parmi les différents exemples d'accompagnements de chant liturgique, publiés depuis la réforme bénédictine, il en est peu qui aient, pour la Psalmodie simple, autant d'intérêt et de valeur que ceux que nous annonçons ici, et qui viennent d'être écrits par l'organiste du grand orgue de la cathédrale d'Angers. La ligne du récitatif se présente bien partout, soutenue par une harmonie très pure, à l'écriture excellente. L'auteur a joint à cette série l'harmonisation des quatre grandes antiennes de complies en chant simple, introduites par Dom Pothier dans l'édition de Solesmes, et dont l'usage est si notablement répandu. Là encore, la pensée et l'écriture harmonique de Mme Cayron-Martineau sont excellentes ; elles soutiennent à merveille le phrasé et le rythme, et font le plus grand honneur à son auteur.

F. de La Tombelle, **Cantique à sainte Marguerite-Marie** ; abbé J. Delporte, **Cantique à sainte Jeanne d'Arc.**

Les deux réunis, partition d'orgue, net, 3 fr. ; chant et paroles, 0 fr. 60. En dépôt au Bureau d'Édition.

Le nom des deux compositeurs est un garant sûr de la valeur des œuvres que nous annonçons ici : toutes deux dignes de passer au répertoire des chœurs d'église ; écrites dans la forme « soli et chœurs », plus près par conséquent de la cantate que du chant populaire, ils produiront un bon effet, que l'on exécute les refrains à l'unisson ou à voix mixtes.

REVUE DES REVUES

(*Articles à signaler.*)

Musical Times. — Dans cette revue, M. Grattan Flood publie une série d'excellentes notices biographiques sur les compositeurs, si remarquables et si peu connus, de l'époque des Tadors. Le numéro d'avril donne la notice de Richard Sampson, qui n'était pas doyen de la chapelle royale en 1516, comme on le répète par erreur, mais était encore à ce moment étudiant à Tournai ; sa carrière ecclésiatique fut rapide, et grandit avec sa réputation musicale. Emprisonné en 1540 à cause de ses opinions catholiques, il fut cependant gracié par faveur spéciale.

La Musique (Québec). — N° de mars. Suite de l'excellent commentaire du *motu proprio* de Pie X sur la musique sacrée, par le R. P. Ch. Lefebvre, S. J. — Le même numéro commence la publication, en reproduction, de la belle étude de Michel Brenet, passée autrefois dans le « Correspondant », sur *Gounod et la musique sacrée.* *La Rédaction.*

Le Gérant : Lafontan.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie.

2e Répertoire — CHANT GRÉGORIEN

Accompagnements nouveaux et très faciles du Chant des Offices

Par l'Abbé L. JACQUEMIN

Avec Notice explicative sur les divers Chants, par A. GASTOUÉ

Prix du Fascicule : 1 fr. 50 — Franco : 1 fr. 60

Graduel. — Propre du Temps

1er Fascicule. Temps de l'Avent.
2e — Temps de Noël I.
3e — Noël-Épiphanie II.
4e — Temps de la Septuagésime.
5e — Mercredi des Cendres, 1er et 2e Dimanches de Carême.
6e — 3e et 4e Dimanches de Carême, Dimanche de la Passion.
7e — Dimanche des Rameaux.
8e — La Semaine Sainte.
9e — Temps de Pâques.
10e — Du 5e Dimanche après Pâques au Dimanche dans l'Octave de l'Ascension.
11e — Pentecôte, T. S. Trinité, T. S. Sacrement.
12e — Du 2e au 6e Dimanche après la Pentecôte.
13e — Du 7e au 11e.

Graduel. — Propre des Saints

1er Fascicule. Novembre à Janvier.
2e — Février.
3e — Mars à Mai.
4e — Juin, Sacré Cœur, Précieux Sang.
5e — Du 2 Juillet au 15 Août.
6e — Du 16 Août à fin Septembre.

Principaux ordinaires de la Messe

1er Fascicule. Ordinaire des Anges, de la Ste Vierge, de l'Avent et du Carême, des Féries et des Vigiles. Credo I. II. III.
2e Fascicule. Asperges me, Vidi aquam, ordinaire du Temps Pascal, les deux ordinaires des Fêtes solennelles, 1er ordinaire des Fêtes doubles.
3e — Ordinaire 2e, 3e et 4e des Fêtes doubles, Dimanches dans l'année, Octaves.
4e — Credo IV et les Trois Messes de Dumont, conformes aux éditions authentiques.
5e — Messe des Morts, Messe de Mariage.

Antiphonaire

1er Fascicule. Tons communs des Vêpres, Deus in adjutorium, les huit Tons des Psaumes, Versicules et Benedicamus.
2e — Vêpres du Dimanche, avec les Psaumes entièrement notés, Suffrages & Antiennes finales à la Sainte Vierge.
3e — Vêpres des Dimanches de l'Avent, Grandes Antiennes O, 1res Vêpres de Noël.
4e — Des Laudes de Noël à l'Octave de la St-Jean.
5e — De l'Épiphanie à Pâques.
6e — De Pâques au Dimanche dans l'Octave de l'Ascension.
7e — De la Pentecôte au T. S. Sacrement.



LA TRIBUNE MUSICALE

2e ANNÉE, N° 23. — MAI 1920

SOMMAIRE DU NUMÉRO

TEXTE

MUSIQUE, CHANT

HARMONIUM ou ORGUE SANS PÉDALE :

Abonnement annuel France et colonies : **17** francs ; Étranger : **19** francs. Abonnement réduit (réservé à MM. les Ecclésiastiques, les Communautés, Professeurs et Elèves de la Schola). France : **16** francs ; Etranger : **18** francs.

LA TRIBUNE MUSICALE

est une œuvre de musique religieuse vocale et d'orgue sans pédale ou d'harmonium. On n'y publie que des pièces faciles ou de moyenne difficulté avec accompagnement. Certaines d'entre elles peuvent se chanter *à cappella*.

On y trouve du chant grégorien, de la musique ancienne et moderne, des articles intéressants et des conseils pratiques pour ceux qui s'occupent de la musique religieuse. On peut envoyer à la Direction de *la Tribune musicale* les nouvelles de musique religieuse susceptibles de stimuler le zèle des musiciens d'église dans la bonne voie que le Bureau d'Édition a toujours tracée.

Le dernier fascicule de chaque année contient la table des matières et les faux titres.

Il n'est pas vendu de fascicule séparé, mais pour l'exécution, le Bureau d'Édition de la Schola Cantorum met en vente des *parties de chœur* de toutes les œuvres publiées.

SOMMAIRE DE LA TRIBUNE MUSICALE DE JUIN

TEXTE

MUSIQUE, CHANT

HARMONIUM ou ORGUE SANS PÉDALE :

JUILLET-AOUT 1920. — XXIe ANNÉE







LA TRIBVNE

DE

SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE ET D'ART RELIGIEUX

LITURGIE — ARCHÉOLOGIE CHRÉTIENNE

PUBLIÉE SOUS LES AUSPICES DE LA

Schola Cantorum



Giraudon, photographe.

SOMMAIRE



Le N°: 1 fr. 75

AU BUREAU D'ÉDITION DE LA *SCHOLA CANTORUM*

269, Rue Saint-Jacques, 269

PARIS (Ve)

No 248-249. — 8e-9e Nos Abont 1919-1920

La présente Revue parut pour la première fois en janvier 1895, avec le titre et les collaborateurs suivants :

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

FONDÉE POUR ENCOURAGER

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne
La remise en honneur de la musique palestrinienne
La création d'une musique religieuse moderne
L'amélioration du répertoire des organistes

“ **La Tribune de Saint-Gervais** ” paraît mensuellement ; Revue *musicologique* et d'*Art chrétien*, elle s'adonne spécialement au *Chant grégorien* et *Populaire*, à la musique *polyphonique* et *d'orgue*; elle contient, de plus, de nombreuses études sur des sujets variés de *liturgie*, d'*archéologie chrétienne*, d'*art religieux*.

Les abonnements partent du mois de Décembre

Prix d'un fascicule : **1** fr. **75**

Chacun des tomes parus formant une année est mis en vente au prix de **16** francs (la première année exceptée)

	France, Belgique et Colonies	*Union Postale et Étranger*
Abonnement ordinaire..........................	**18** »	**19** »
Abonnement réduit réservé à MM. les Ecclésiastiques, les Communautés, les Professeurs et les Élèves de l'École..........................	**17** »	**18** »

Pour donner satisfaction à notre clientèle, nous ferons *un abonnement global*, comprenant la “ **Tribune musicale** ”, la “ **Tribune de St-Gervais** ” et les “ **Tablettes de la Schola** ” :

	France, Belgique et Colonies	*Union Postale et Étranger*
Abonnement..........................	**37** »	**39** »
Abonnement réduit réservé à MM. les Ecclésiastiques, les Communautés, les Professeurs et les Élèves de l'École..........................	**35** »	**37** »



BREF DE S. S. PIE X

à Charles BORDES

FONDATEUR DE LA *Schola Cantorum* ET DE LA *Tribune de Saint-Gervais*

PIUS PP. X

Dilecte Fili, salutem et Apostolicam Benedictionem. — Pergratum Nobis, ut intelligi potest, faciunt, quicumque illud propositum, quod mature inivimus, cantus liturgici ad veterem normam revocandi, labore sollertiaque sua faciunt expeditius. In hoc numero novimus peculiarem deberi locum tibi, qui vel ante, quam de Musica sacra praescriptum a Nobis esset, SCHOLAM CANTORUM istic ad vota Nostra institueris, et legitimam cantus Gregoriani disciplinam propagare non cesses. Quare habe tibi, quam mereris, a Nobis laudem, grataeque significationem voluntatis, simulque scito, Nos ab ingenio diligentiaque tua uberiores quoque exspectare, Deo adiuvante, fructus. Interea coelestium auspicem munerum, ac benevolentiae Nostrae testem tibi, dilecte Fili, Apostolicam benedictionem amantissime in Domino impertimus.

Datum Romae apud S. Petrum die 11 Iulii an. MDCCCCIV, Pontificatus Nostri anno primo.

PIUS PP. X.

PIE X, Pape.

Cher Fils, salut et bénédiction Apostolique. — Il Nous est fort agréable, comme on peut le penser, que le travail et les soins éclairés de diverses personnes avancent la réussite du projet, que Nous avons mûrement réfléchi, de rappeler le chant liturgique à son ancienne forme. Au nombre de ceux-là, il convient de vous donner une place particulière, à vous qui, dès avant que Nous ayons prescrit quelque chose sur la Musique sacrée, aviez déjà fondé la *Schola Cantorum*, conformément à Nos désirs, et qui ne cessez de propager partout la légitime discipline du chant grégorien. Recevez-en de Nous la louange que vous méritez, et la marque de Notre volonté reconnaissante, et sachez en même temps que Nous attendons encore de votre zèle ingénieux, avec l'aide de Dieu, les fruits les plus féconds. Nous vous accordons donc dans le Seigneur, de la façon la plus affectueuse, la bénédiction Apostolique, comme gage des faveurs célestes et témoignage de Notre bienveillance envers vous, Cher Fils.

Donné à Rome près Saint-Pierre, le 11 juillet 1904, la première année de notre Pontificat.

PIE X, PAPE.



LE BUREAU D'ÉDITION

De la *Schola Cantorum*, à Paris

Tel est le titre que Ch. Bordes, l'illustre apôtre de la restauration de la musique d'église en France, donna, en 1896, à l'une de ses fondations.

De concert avec Alex. Guilmant, le grand organiste, et le maître compositeur V. d'Indy, qui a continué d'en assumer la direction, Ch. Bordes avait donné à son *Bureau d'Édition* la devise même, les " Quatre Articles " qui furent la charte de fondation de la *Schola :*

1° L'étude et la propagande du *Chant grégorien*, restitué par Dom Pothier ;

2° La remise en honneur du répertoire « A cappella » ;

3° La création d'une *musique religieuse vocale moderne*, respectueuse des prescriptions et des formes de la liturgie ;

4° L'amélioration du *répertoire des organistes*, dans la même orientation.

La Schola Cantorum a pris ainsi l'initiative du mouvement de la réforme de la musique religieuse en France ; elle a été comme la « maison mère » des missionnaires de cette réforme, et des organisations qui tendent au même but.

Le Bureau d'Édition tient à rester fidèle à cet idéal : il a puissamment aidé les différentes fondations qui se sont occupées de la diffusion de la bonne musique d'Église ; on peut dire qu'il n'a pas failli à son but.

Tant par ses *rééditions des maîtres anciens*, que par les *publications des compositeurs modernes*, il s'est toujours efforcé de rester dans la ligne de la musique religieuse vraiment *classique*, en se montrant en même temps le partisan résolu d'un art « vraiment moderne », héritier des justes traditions, mais jamais « moderniste ».

Les collections d'œuvres de Palestrina, Josquin des Prés, Orlande de Lassus, Victoria, parmi les anciens ; celles de Bordes, Guilmant, d'Indy, chanoine Perruchot, chanoine C. Boyer, F. de La Tombelle, etc., parmi les modernes, tant dans la forme du motet que dans le cantique en langue vulgaire ou les pièces d'orgue ; les publications pratiques de chant ou d'accompagnement grégoriens, de A. Gastoué, abbé Jacquemin, etc., sont un sûr garant de ce que vaut le Bureau d'Édition de la Schola, qui continue, plus que jamais, de par sa fondation et ses origines, à se consacrer exclusivement aux plus beaux modèles de la musique religieuse.

XXIe ANNÉE. — N°s 8-9 248-249 JUILLET-AOUT 1920

LA TRIBVNE DE S^T-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE & D'ART RELIGIEUX

PUBLIÉE SOUS LES AUSPICES DE LA

Schola Cantorum

Chant grégorien et populaire. — Polyphonie et Orgue. — Liturgie et Archéologie chrétienne.

ABONNEMENT	BUREAUX	ABONNEMENT
France et Colonies, Belgique. 18 fr. Union Postale (autres pays). 20 fr.	Au BUREAU d'ÉDITION de la Schola *269, Rue Saint-Jacques* PARIS	Pour MM. les Ecclésiastiques, pour les Communautés, les Professeurs et Élèves de l'Ecole. 17 fr. (France et Colonies, Belgique).

Le numéro : **1 fr. 75.** — Les abonnements partent du mois de décembre de chaque année.

SOMMAIRE

La réalisation de la Basse chiffrée dans les œuvres de l'École française au XVIIIe siècle

Il n'est personne qui n'ait éprouvé un sentiment d'hésitation, en ouvrant une ancienne partition, à la vue des chiffres mystérieux inscrits sur la partie de basse : la bizarrerie de certaines agrégations, la forme insolite des dièses (souvent employés à la place de notre moderne ♮), les signes inconnus qu'il faut traduire instantanément en harmonies, tout est fait pour dérouter ou égarer le novice qui s'engage dans la voie périlleuse de l'« accompagnement ». S'il consulte les

modernes, son embarras redouble : les uns réalisent avec deux notes seulement à la main droite (conformément à une tradition italienne), les autres, — et non les moins bien informés, comme Al. Guilmant, — avec trois et même quatre notes....

Pour étudier cette importante question, nous interrogerons les auteurs du temps ; ils nous ont gardé les secrets de la tradition française, qui n'a guère varié entre 1650 et 1800.

L'accompagnement sert à guider et à soutenir la voix, à remplir et à lier l'harmonie dans une sonate, un concerto et autre musique [1] ; il consiste dans l'exécution d'une harmonie complète et régulière à la vue d'une seule partie de l'harmonie [2].

Tous les traités contiennent uniformément un chapitre sur les intervalles, les tons, la transposition, sur l'harmonie consonante, les retards 4-3, 7-6, 9-8 qu'il faut préparer et « sauver » (résoudre) ; sauf le vocabulaire et quelques particularités signalées plus loin, tout ce matériel musical était employé par les maîtres du XVIIIe siècle de la même manière que par nous.

Il est de règle que la basse chiffrée se joue à la main gauche ; on peut la doubler à l'octave inférieure sur les accords parfaits, surtout aux cadences. La main droite exécute trois ou quatre parties, suivant les exigences du chiffre ; à partir de 1740-1750, environ, tant pour faciliter la préparation de dissonances multiples dans des harmonies plus compliquées, que pour nourrir davantage les sonorités dans les ensembles, on prit l'habitude d'exécuter 4 et 5 notes à la main droite, en mettant à l'octave du petit doigt le pouce, jusque-là à peu près exclu du jeu des instruments à clavier [3].

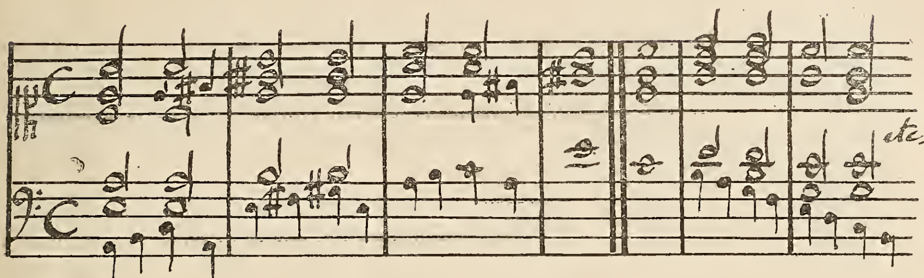
Dès 1690, Delair prévient qu'on peut doubler à la main gauche toutes les consonances exécutées par la main droite, ce qui est d'usage dans les mouvements lents, les récits et dans les ensembles où l'on a besoin de beaucoup de sonorité.

On fait deux parties à la main droite dans les suites de sixtes, de 7-6, dans les mouvements vifs, et dans le cas où les deux mains étant rapprochées et la basse montant beaucoup, on risquerait de faire des fautes d'harmonie ; on profite alors d'un accord de sixte pour changer de position.

Il faut « remplir et diminuer les parties de l'accompagnement selon l'occasion, car de trop remplir un air italien ou un solo, celà étouffe la partie chantante ; pour lors on peut mettre la main droite sur le petit clavier ; il n'en est pas de même du Récitatif où il est bon de remplacer et même de doubler les accords de la main gauche, principalement dans les accords consonants [4] ».

1. Corrette.
2. Rameau.
3. Quel effet rendra le clavecin dans une grande symphonie, dit Dubugrarre, en n'y accompagnant qu'à trois parties, puisque ceux qui n'accompagnent qu'à trois parties sont obligés d'en supprimer une pour préparer et sauver leurs accords ?
4. Corrette.

Voici des exemples de basses ascendantes et descendantes où l'on allège et remplit la réalisation selon l'exigence :



Sur l'orgue on fait trois parties sur la basse. « Pour obtenir que l'accompagnement fasse un bel effet sur cet instrument, il faut toucher la basse sur le grand clavier, en tirant les Bourdons de 4, 8, 16 et accompagner sur le Bourdon seul du Positif. Dans un chœur on peut imiter la contre-basse sur les pédalles de Flûtes en n'en jouant que les principalles notes de chaque temps [1]. »

Les notes non chiffrées portent l'accord parfait, particulièrement la tonique et la dominante (sur cette dernière note il est généralement majeur) ; les autres degrés, le *mi*, le *si*, les degrés diésés, les notes qui précèdent un bémol, se réalisent avec l'accord 6.

Le x ou ♯ seul indique l'accord parfait *majeur* ou la *tierce majeure*, selon le cas ; le ♭ seul, l'accord parfait *mineur* ou la tierce *mineure*. Le chiffre avec x ou ♯ désigne un intervalle majeur ou augmenté ; avec ♭ un intervalle mineur ou diminué. Le ♮ demande l'accord parfait *majeur*, la *tierce majeure*, ou remet l'intervalle dans son ton naturel [2].

1. Corrette.

2. Ceci est la doctrine constante des auteurs. Mais, outre que le chiffrage n'était pas toujours régulier, surtout en cas de modulation, chaque compositeur pouvait à son gré inventer quelque nouvelle manière de chiffrer. Les traités nous transmettent les doléances des maîtres, désireux d'unifier ces détails de chiffrage. En fait, surtout dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, le x sur *La* indique la tierce majeure, mais sur *Ré* ♯, il ne désigne que la tierce mineure ; la septième majeure sur une note diésée se marque 7 x, mais sur une note bémolisée : 7 ♭, etc. Aussi Bemetzrieder propose d'adopter le signe x pour les intervalles augmentés, le ♯ pour intervalles majeurs, le ♭ pour les intervalles mineurs.

Il faut savoir aussi qu'on trouve quelquefois dans les opéras un ♭ ou un ♯ *devant* un chiffre ; ceci veut dire qu'il faut faire un accord mineur ou majeur ; par exemple : x 7 = accord de septième dominante (et non de septième majeure).

Les Italiens placent les ♭ et ♯ *devant* les chiffres et *au-dessus* ; les Français, *après*. Il ne faut pas oublier que les Français omettent presque toujours à la clef le ♭ de la sixième note, au lieu que les Italiens suppriment le x de la septième note.

TABLEAU DES CHIFFRES

Chiffres exprimés :	*Réalisation :*
2̸	Désigne l'accord de seconde : seconde, quarte et sixte ; se fait sur la tonique.
2x, 2̸	Accord de seconde sensible : seconde augmentée, quarte augmentée, sixte majeure ; se fait sur la sixte mineure de la tonique en mineur.
3b	Accord parfait *mineur.*
3x	— *majeur.*
3	— majeur ou mineur, selon le degré.
4	(Consonante) quarte, sixte, octave ; sur la tonique ou la dominante.
4̸	(Dissonante) quarte, quinte, octave ; sur la dominante.
4x, 4̸, 4+	Triton, sixte et seconde ou octave ; sur la sous-dominante descendant à la médiante, ou dans les changements de ton.
5b, 5̸	Tierce, quinte diminuée, sixte : sur la sensible. Si la basse ne monte pas d'un demi-ton, on la réalise avec la tierce, la quinte diminuée et l'octave.
5	Accord parfait. Indique aussi la quinte diminuée sur les notes qui la portent naturellement.
5x	Tierce, quinte augmentée, septième, neuvième ; on retranche quelquefois la septième ou la neuvième suivant la position de la main ; sur la médiante en mineur. (Indique la quinte juste sur la sensible.)
6	Désigne plusieurs accords : 1° La *sixte simple* : tierce, sixte, octave : sur la médiante. 2° La *sixte doublée* : tierce, sixte et l'octave de l'une de ces deux notes, suivant la position de la main ; sur la sus-dominante en montant ou la sensible en descendant ; on la fait aussi sur le *mi*, le *si*, et les notes diésées. 3° La *petite sixte* : tierce, quarte, sixte : sur la sus-tonique des deux modes et la sus-dominante en descendant. En mineur on remplace quelquefois la quarte par la quinte diminuée. Elle se chiffre aussi 6 x et 4° Quarte, sixte et octave (rarement). Ces diverses espèces de sixtes se distinguent par les degrés où on les rencontre.
6x, 6̸	Désigne : 1° la *petite sixte.* 2° Tierce majeure, triton, sixte majeure. 3° Tierce majeure, triton, sixte augmentée ; sur la sixte mineure de la tonique en descendant, mode mineur.
x6̸	Désigne l'accord précédent (3°).
7̸	Désigne l'accord de septième diminuée ; sur la sensible en mineur. (Très rarement : septième majeure.)
7b	Septième diminuée, quelquefois septième mineure.
7	Tierce, quinte, septième, octave ; si on supprime la quinte, c'est alors la *petite septième.* On réalise quelquefois ce chiffre ainsi : quarte, quinte, septième, octave.
7x	1° Seconde, quarte, quinte, septième majeure ; sur la tonique.

2° Septième ordinaire.

8 — Accord parfait.

9 — 1° Tierce, quinte, septième à volonté, neuvième.
2° Quarte, quinte, neuvième (rarement).

9x — Neuvième majeure.

9b — Neuvième mineure.

9̸ — Neuvième mineure, quelquefois majeure.

$\substack{2\\3}$; $\substack{3\\2}$ — C'est le chiffrage adopté par Couperin pour la neuvième.

$\substack{4\\2}$ — Seconde, quarte, sixte (ou quelquefois quinte).

$\substack{4̸\\b}$, $\substack{4x\\3b}$ — Tierce *mineure*, triton, sixte ; sur la sous-dominante en mineur.

$\substack{4̸\\3}$ — Tierce *majeure*, triton, sixte.

$\substack{4x\\3}$ — Un des deux accords précédents.

$\substack{5\\2}$ — Seconde, quarte, quinte.

$\substack{5\\4}$ — Quarte, quinte, octave.

$\substack{6\\3}$ — Premier renversement de l'accord parfait.

$\substack{6\\4}$ — Second renversement de l'accord parfait.

$\substack{6\\4̸}$, $\substack{6\\4x}$ — Même accord que 6 x, n° 3.

$\substack{6\\5}$ — Désigne : 1° la *grande sixte* ou *opposition* : tierce, quinte, sixte sur la sous-dominante en montant.
2° Tierce mineure, quinte, sixte.

$\substack{6\\5}$, $\substack{6x\\5b}$, $\substack{6x\\5̸}$ — 1° Tierce majeure, quinte diminuée, sixte augmentée ; sur la sixte mineure de la tonique en descendant, mode mineur.
2° Tierce, quinte diminuée, sixte majeure, sur la sustonique en mineur.

$\substack{7\\2}$ — Seconde, quarte, septième (et quinte *ad lib.*).

$\substack{7\\4}$ — Quarte, quinte, septième, ou quarte, septième, octave. En dehors d'une cadence, on peut réaliser aussi : quarte, septième, octave ou neuvième.

$\substack{7\\5b}$, $\substack{7\\5̸}$ — Tierce, quinte diminuée, septième ; sur le second degré en mineur.

$\substack{7\\5}$ — Tierce, quinte, septième, octave.

$\substack{7\\5x}$ — Même accord que 5 x.

$\substack{7x\\6b}$ — Seconde, quarte, sixte mineure, septième majeure : sur la tonique.

$\substack{9\\4}$ — Quarte, quinte ou septième, neuvième.

$\substack{9\\5}$ — Tierce, quinte, neuvième. Quelquefois on double la quinte.

$\substack{9\\5x}$ — Même accord que $\substack{7\\5}$ x.

$\substack{9\\7}$ — Tierce, quinte, septième, neuvième.

$\substack{9̸\\7}$ — Même accord, avec neuvième mineure ; sur la dominante.

$\substack{10\\8}$ ou $\substack{3\\8}$ ⎫ Chiffres employés par quelques auteurs (dont Charpentier),
$\substack{11\\4}$ ou $\substack{9\\4}$ ⎭ puis abandonnés comme trop compliqués et inutiles.

Ces chiffres suffisent à exprimer toutes les agrégations en usage. Selon l'armature ils sont modifiés par les ♯, ♮ ou ♭ convenables. Dans les cas douteux, on enlève toute incertitude en chiffrant les trois ou quatre

notes constitutives de l'agrégation ; c'est ainsi qu'on rencontrera par exemple : $\begin{smallmatrix}6\flat\\ 4\\ 2\\ 7\times\end{smallmatrix}$, mais exceptionnellement.

Rameau a fait une critique magistrale de ce système de sténographie musicale : les chiffres sont amphibologiques : 2 × désigne la seconde augmentée sur le sixième degré mineur du ton ; mais sur les autres degrés, ce chiffre ne représente qu'une seconde majeure accidentelle ; il en est de même de 6 ×, qui désigne la sixte majeure ou augmentée ; de 5 ×, qui désigne la quinte augmentée, sauf sur la sensible, où 5 × représente la quinte juste. D'autre part, on barre le 2, le 4, le 6 pour y tenir lieu du dièse, mais on barre le 5 pour y tenir lieu du bémol ; 7 9 désignent des intervalles majeurs ou diminués. Le 6 exprime beaucoup d'accords différents.

Par ailleurs, chaque chiffre sous-entend des intervalles non exprimés : 3 et 4, ou 3 et 5 ; si tous ces intervalles sont chiffrés, on n'en est que plus embarrassé dans l'exécution, qui en est retardée. « On ne peut donc disconvenir que la manière dont on chiffre aujourd'hui les basses, ne soit extrêmement compliquée [1]. » Il ne faut donc pas nous étonner de nous heurter à des difficultés dans l'exégèse de ces hiéroglyphes !

Les notes surmontées de plusieurs chiffres l'un à côté de l'autre portent plusieurs accords. « Ceux qui ont un peu de routine jugent de la durée qu'il faut leur donner par les notes longues ou brèves de la partie chantante ; car ces accords ne sont faits que pour la suivre [2]. » D'habitude, s'il y a deux chiffres, chaque accord prend la moitié de la valeur. S'il y a trois chiffres, on leur donne la moitié et les deux quarts, ou inversement ; « on juge de cela en écoutant la partie chantante ou en la lisant si on l'a devant les yeux [3] ». S'il y a quatre chiffres, on attribue à chaque accord le quart de la valeur de la note. Sur une note pointée, s'il y a trois chiffres, chaque accord reçoit un tiers de la valeur de la note ; s'il y a deux chiffres, l'un des accords prend les deux tiers, l'autre un tiers, d'après les indications fournies par le chant.

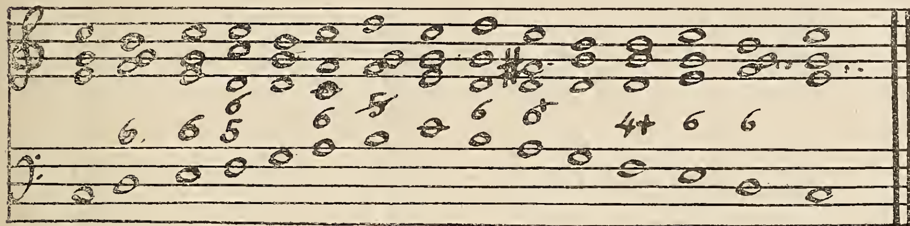
L'emploi de tout ce matériel harmonique était soumis à des règles fixes. Primitivement, on n'usait guère que des procédés de notre contrepoint à quatre parties. Vers la fin du XVIIe siècle, l'enrichissement de l'accompagnement et la difficulté de se reconnaître au milieu de tant d'agrégations diverses, firent adopter la Règle d'Octave, simple résumé, fort commode, des principales règles. Par une convention tacite, tous les maîtres se soumirent à ses exigences, jusqu'à ce que le développement de la modulation, après Rameau, en ait rendu l'application par trop difficile. Encore, comme elle n'est essentiellement que la quintessence d'un traité d'harmonie, ne cessa-t-elle jamais d'exercer son empire [4].

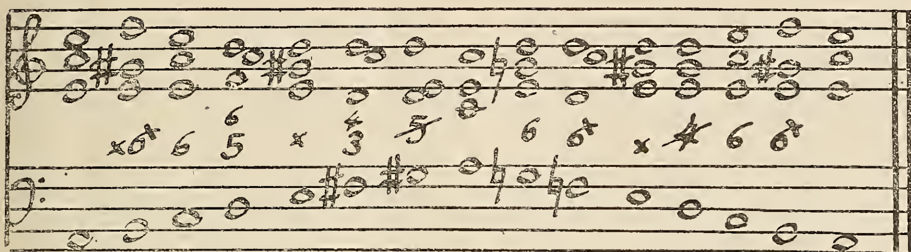
1. Il proposa une simplification du chiffrage. Mais les progrès de l'harmonie obligèrent bientôt à adopter notre système actuel d'écriture en toutes notes.

2 et 3. Saint-Lambert.

4. En 1764, l'abbé Roussier lui adresse le reproche fondé de ramener trop souvent les mêmes tournures et d'engendrer la monotonie en appauvrissant l'harmonie, restreinte à un petit nombre d'accords tous issus de la Règle d'Octave.

La Règle d'Octave — cette boussole de l'accompagnateur [1] — fut inventée par Maltot, de l'Académie royale de Musique [2]. Elle consiste dans les deux séries suivantes, l'une en majeur, l'autre en mineur :





Les accords cités plus haut : triton, petite et grande sixte, sixte simple ou doublée, se trouvent à leur place dans ce paradigme, qu'on pourrait appeler le bréviaire des compositeurs français à l'époque qui nous occupe. Mais il faut noter que certains auteurs s'étant affranchis de la tyrannie de la Règle d'Octave, il faut accompagner leurs œuvres comme ils les ont chiffrées [3].

Le principal avantage de la Règle d'Octave consiste à fournir à l'exécutant un procédé mnémotechnique, permettant de réaliser mécaniquement les basses peu, mal, ou non chiffrées [4]. Une basse sans chiffre (à moins qu'on n'ait la partition sous les yeux) est très difficile à accompagner ; quelque habile que l'on soit, il faut la voir au moins une fois, « car on ne peut deviner les intentions de l'auteur qui s'écarte à son gré de la route ordinaire de l'octave [5] ».

On était aidé, dans l'application de la Règle d'Octave, par les usages traditionnels : c'est ainsi qu'on trouve des tables indiquant les accords à employer aux mouvements de basse, de seconde, tierce, quarte, etc.,

1. Corrette.
2. Et non par Delair, comme le prétend à tort Rameau.
3. Gervais.
4. Comme la majeure partie des exemples donnés par le sauteurs, la Règle d'Octave est toujours présentée dans les trois positions de l'accord parfait à la main droite, et même à quatre parties, ce qui donne d'avance la solution de tous les problèmes courants.
5. Campion.

ascendantes ou descendantes ; elles ne renferment d'ailleurs rien d'intéressant pour nous. Plus tard, l'adoption de certains degrés pour supporter certaines agrégations fut érigée en principe ; en voici l'application, dans la série [1] très complète exposée ci-dessous :

Mode Majeur

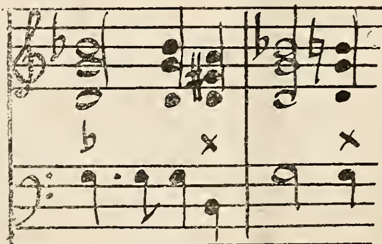
Degrés ascendants	Accords :	Degrés descendants	Accords :
I	3, 6/4, 2, 5/2, 7/2	VII	6, 2, 7.
II	Petite sixte, 7, 9, 7/9.	VI	×6̸ 2, 7.
III	6, 7, 9/7.	V	3, 2.
IV	6/5, 7, 9, 9/7.	IV	6/5, 2/4̸, 7.
V	3, 7, 6/4, 5/4, 7/4.	III	6, 2, 7.
VI	Sixte doublée, 7.	II	Petite sixte 7.
VII	5̸, 7/5̸.	I	3.

Mode Mineur.

I	♭, 6♭/4, 6♭/2, 5/2, 7×/2, 6♭/7×	♭VII	Sixte doublée, 2, 7.
II	6̸, 7/5̸, 9/5̸, 9/7/5̸.	♭VI	6, 2, 2×, 7.
III	6, 7/5×, 9/7/5×.	V	×, 7/×, 2.
IV	6/5, 7/♭, 9/♭, 9/7/♭.	IV	4×, 4×/♭, 7♭.
V	×, 7/×, 6/4, 5/4, 7/4.	III	6, 4♭/2, 7.
♯VI	Sixte doublée, 7.	II	6̸, 6×/5̸, 7/5̸.
♯VII	5̸, 7̸.	I	♭.

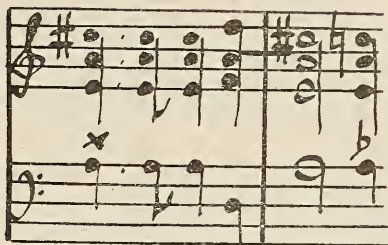
Vers la fin du XVIIIe siècle une réaction commença contre cette géométrie sonore.

Toutefois, dans la réalisation de la basse, chiffrée ou non chiffrée, il faut faire attention à éviter des méprises fâcheuses. Supposons qu'en *ut* majeur nous usions de l'accord de *sol* mineur, et que cet accord doive se répéter tout de suite ou après une brève interruption, il faut continuer à user du *si* ♭ jusqu'à ce qu'il soit noté ♮ :

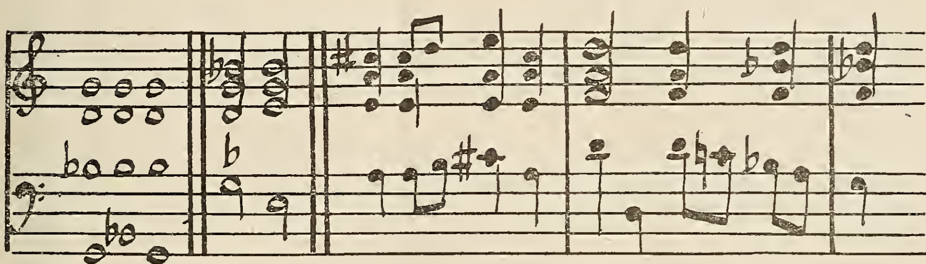


1. Due à Gervais.

De même pour le *do* dièse dans l'exemple suivant :



Si une note de basse subit une altération, et qu'un peu après ou avant elle entre dans la réalisation, il faut lui donner l'altération qu'elle a à la basse. Cette règle a de fréquentes applications dans les mouvements de tierce ou de sixte ; « on pèche souvent contre elle, faute d'attention [1]. » Ex. sur *si* ♭, *ut* ♯ :

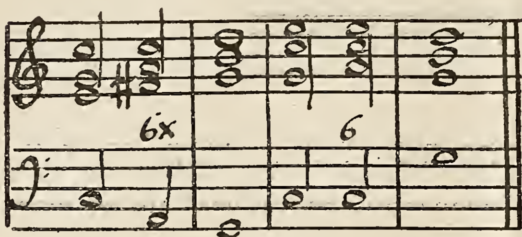


Il faut placer la main droite dans le milieu du clavier, ni trop près, ni trop loin de la main gauche, « au-dessus de la clef d'*ut* [2] », et plus bas que le *fa* de la cinquième ligne de la clef de *sol*, à moins que la main gauche, montant beaucoup, ne soit écrite en clef de *sol* ou d'*ut* [3], auquel cas il faut naturellement remonter la main droite. Les anciens attachent une importance toute particulière à garder très soigneusement les notes communes et à ne déranger les mains sous aucun prétexte, sauf si l'accompagnement descend trop bas, ou si la basse monte trop haut ; et même alors ils restent sur place s'il ne s'agit que de quelques notes. De plus, ils recommandent d'user du mouvement contraire pour éviter les fautes. Le mouvement semblable n'est permis que dans certaines circonstances : quand la basse fait un grand saut en montant ou en descendant, quand on aborde ou quand on quitte une sixte doublée, même si la basse procède par petit intervalle, quand les deux mains sont trop rapprochées, si on veut éviter de réaliser à deux parties, ce qui est d'ailleurs permis, comme on l'a vu.

Les auteurs ne sont pas sévères sur la question des quintes successives : elles sont permises par mouvement contraire, ou pour faire en-

1. Saint-Lambert.
2. Dellain.
3. C'est pourquoi la recommandation de La Chapelle : les sons de la basse doivent toujours être entendus au-dessous des autres parties, n'est pas superflue.

tendre tous les sons dont un accord est composé, ou pour remettre une partie dans sa position normale, ou si l'une d'elles est augmentée ou diminuée. Dans ce dernier cas, si la première est diminuée, elles sont interdites entre la basse et l'une des parties de l'accompagnement, entre lesquelles ce n'est d'ailleurs qu'une « légère licence » de faire deux quintes justes de suite :



La question des octaves est plus simple : il faut absolument les éviter entre la basse et le dessus. D'autre part, les avis étaient partagés sur la question de savoir si on doit doubler à la main droite la note de basse [1]. Lorsqu'on exécutait ces redoublements *ad libitum*, il s'ensuivait infailliblement des octaves avec la basse ; tant qu'elles n'étaient pas au soprano, les plus pointilleux les permettaient, et Rameau les assimile à l'effet produit par le violoncelle et la contrebasse, surtout lorsqu'elles ont lieu entre le ténor et la basse [2]. Bien entendu, l'artifice du croisement, qui permet d'esquiver certaines fautes, est absolument interdit.

Saint-Lambert indique la méthode à suivre : « Quoique deux quintes ou deux octaves soient défendues, on n'en fait pas scrupule quand on accompagne dans un grand chœur de musique où le bruit des autres instruments couvre tellement le Clavecin qu'on ne peut juger s'il fait des fautes ou s'il n'en fait pas... Mais quand on accompagne une voix seule, on ne peut s'attacher trop religieusement à la correction, surtout si on est seul à l'accompagnement, car tout paraît alors. »

Les intervalles mélodiques défendus de nos jours étaient alors prohibés avec la plus grande sévérité. Toutefois « on n'a pas toujours le temps de les éviter, étant emporté par la mesure. On a même lieu de croire que les Italiens ne les trouvent pas choquants, puisqu'ils en font exprès jusque dans leurs propres sujets de pièces... Vous ne ferez donc pas grand mal quand vous vous permettrez quelques *mauvaises progressions* dans les parties de votre accompagnement [3] ».

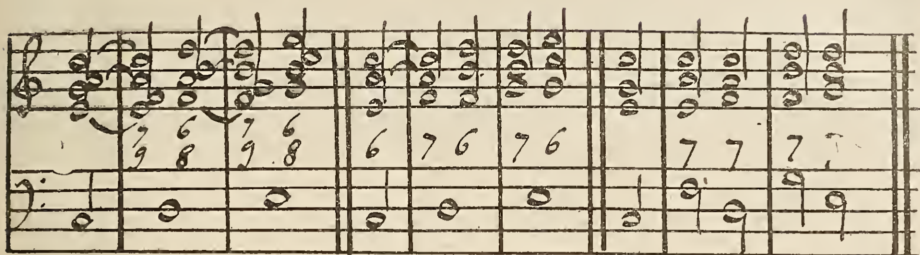
Il est extrêmement rare de trouver des réalisations difficiles. Voici pourtant un chiffrage insolite, fort embarrassant si on veut le traiter d'après nos idées modernes. Il faut faire monter la septième et la neu-

1. Peut-être cela produisait-il mauvais effet sur certains clavecins, instruments dont la sonorité n'était pas uniforme comme celle de nos pianos.

2. Boyvin réprouve ces dernières octaves : c'est une des très rares contradictions que nous puissions relever entre les auteurs.

3. Saint-Lambert.

vième « contre leurs routes ordinaires, ce qui n'est permis que lorsqu'il s'en trouve plusieurs de suite [1] ».
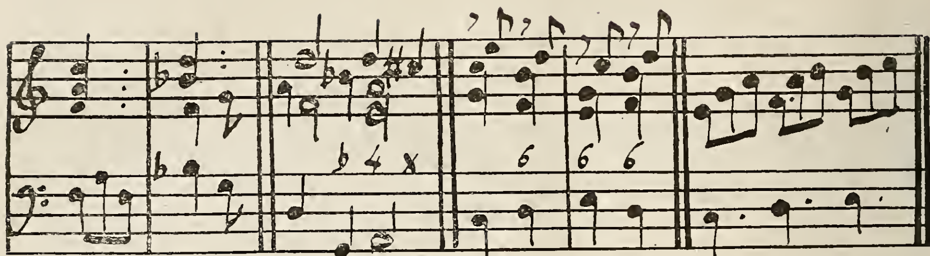


On n'est pas obligé de faire un accord sur chaque note, surtout lorsque ce sont des croches ou doubles croches (on ne le doit même pas, si elles n'ont pas de chiffre), sauf le cas où elles marchent par degrés disjoints, car alors on les accompagne toutes, quelque brèves qu'elles soient, excepté si un même accord convient à plusieurs d'entre elles. Quand les notes de basse procèdent par degrés conjoints, on en accompagne une sur deux si ce sont des noires, ou une sur quatre si ce sont des croches, en vertu du principe qu'il ne faut pas changer un accord susceptible de convenir à plusieurs notes de basse successives.

En moyenne, on frappera un accord par temps ; on en battra deux, ce qui est rare, dans le cas où la seconde moitié du temps change de degré ou qu'une dissonance s'y résout. Si une note de basse dure plusieurs mesures, il ne faut pas trop y répéter l'accord : il suffira de le rebattre au commencement de chaque mesure.

La barre de prolongation d'un chiffre n'a pas d'interprétation fixe : tantôt il faut refrapper l'accord de deux croches en deux croches, ou sur les noires ou blanches qui composent la mesure ; tantôt, au contraire, la barre indique qu'il faut tenir l'accord sans le répéter.
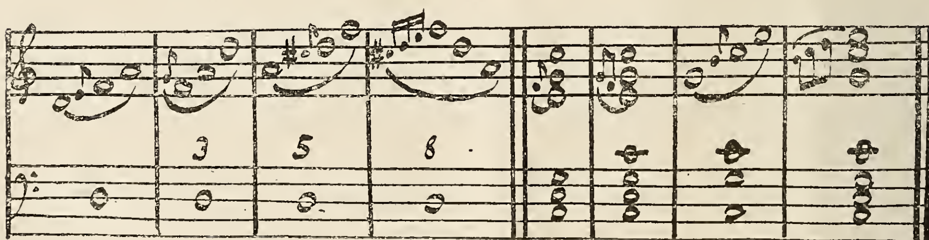
Dans les airs vifs à trois temps, si la basse procède par degrés conjoints, et qu'aucune note ne soit chiffrée, on se contente d'accompagner le premier temps. En général, dans les mouvements rapides on allège la réalisation : « on remarque que dans les mouvements légers, la tierce suffit à quelque accord que ce puisse être, excepté la seconde et la quarte. La quarte tenant lieu de la tierce est un accompagnement suffisant aux accords [2], auxquels elle est jointe : $\substack{5\\4}\ \substack{6\\4}\ \substack{7\\4}\ \substack{8\\4}\ \substack{9\\4}$ [3]. » De même, il est excellent d'user des agrégations : $\substack{4\\2}\ \substack{5\\3}\ \substack{6\\4}\ \substack{7\\5}\ \substack{8\\6}\ \substack{7\\9}$. Sinon, on se borne à frapper les notes non communes ; quand les notes de la basse sont des noires et que la mesure est à deux ou trois temps, on réserve une note qu'on frappe sur la seconde croche, « cela forme une espèce de battement qui sied tout à fait bien », ou même on arpège hardiment :

1. Lebœuf.
2. Intervalles.
3. Delair.



En principe il faut frapper à la fois toutes les notes d'un accord, surtout dans les mouvements vifs et dans les ensembles. Mais l'ancien usage d'arpéger [1] persista dans l'accompagnement de la voix seule et du récitatif. « Les accompagnateurs sçavants ne suivent point de mesure dans le récitatif. Il faut que l'oreille s'attache à la voix pour la suivre et fournir harmonie au chant qu'elle débite, tantôt légèrement, tantôt lentement, de sorte que les croches deviennent quelquefois blanches, et quelquefois les blanches deviennent croches par la célérité, selon l'entouziasme et l'expression plus ou moins outrée des personnes qui chantent. » On arpège, dans le récitatif, les airs tendres et gracieux, les ariettes italiennes, sur les notes longues, blanches ou rondes ; le goût décide de ces sortes d'arpègements. « On répète même plusieurs fois un même accord, arpégeant tantôt en montant et tantôt en descendant. Mais cette répétition, qui veut être bien ménagée, ne peut vous être enseignée ; il faut que vous la voyiez pratiquer à quelqu'un [2]... » Rameau demande d'arpéger si rapidement que les sons d'un accord ne fassent qu'un pour l'oreille.

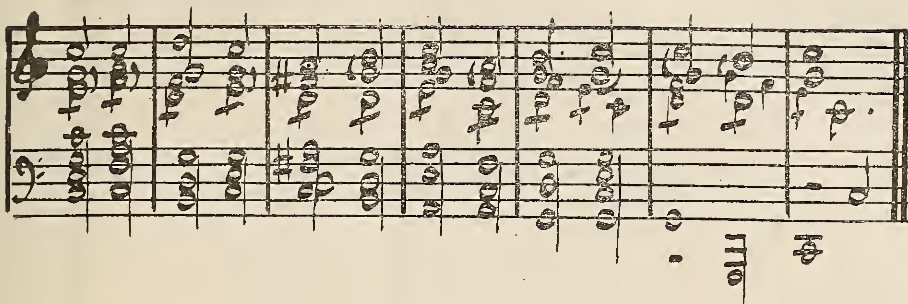
Mais il y a plus : il mentionne comme « très agréable » l'ancienne « cheute » des clavecinistes, dont Delair donne des exemples dans son traité d'accompagnement :
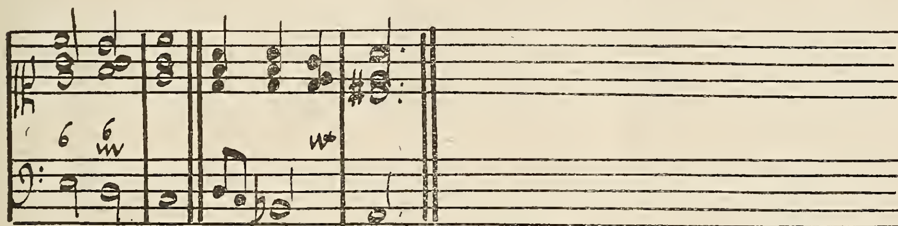


« Les croches qui sont entre ces rondes ne sont pas absolument nécessaires, n'étant que pour l'agrément ; aussi on ne les tient pas, et on ne les fait que passer [3]. »

1. Venu de la tradition léguée par les luthistes et les joueurs d'instruments à cordes pincées.
2. Saint-Lambert.
3. Delair. Voilà un moyen peu connu d'introduire des sonorités piquantes dans l'accompagnement si terne de la plupart des récitatifs et mouvements lents.

Exemple de d'Anglebert :



D'autres agréments étaient en usage dans l'accompagnement. Le pincé peut se faire sur toutes les notes longues, excepté celles qui portent l'accord de septième diminuée et ses renversements. Les cadences font fort bien à la main gauche sur la sous-dominante et la sensible, sur le 6e degré du mode mineur en descendant, sur des notes longues portant $\frac{5}{6}$ ou 5. « On peut soit sur l'orgue soit sur le clavecin faire de temps en temps quelque tremblement ou quelque autre agrément soit dans la basse soit dans les parties, selon qu'on juge que les passages le demandent. On fait toujours un tremblement sur la note qui porte un accord doublé quand cette note est d'une valeur un peu considérable ; on en fait un sur la pénultième d'une cadence imparfaite :



On peut faire le tremblement sur la sixte de la Basse, mais quelquefois la position de la main ne le permet pas, et d'ailleurs il a meilleure grâce sur la basse que dans les parties ; on pourroit le faire à la fois à la Basse et aux parties. . mais cela seroit trop affecté [2]. »

« Dans l'accompagnement où l'on ne peut faire que ce que la main peut exécuter suivant son étendue, on est obligé quelquefois de se donner certaines licences, parce qu'il se trouve des difficultés dans certaines Basses continuës où la main ne peut pas faire quatre parties régulières comme dans une partition.., Pourvu que l'Harmonie soit complette, qu'on ménage bien les accords parfaits, qu'on accompagne les dissonances et qu'on les sauve régulièrement, l'oreille doit être contente [3]. »

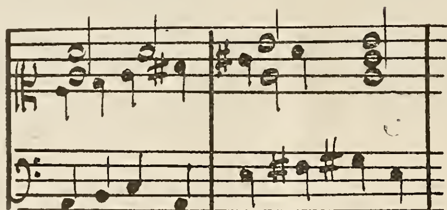
Les licences les plus autorisées consistent à interpréter 6 par 76,

1. Dans cet exemple, le tremblement se fait sur la note qui porte les deux accords et sur le second accord.

2. Saint-Lambert.

3. Boyvin.

7 par $\frac{9}{7}$, à remplacer dans une suite de sixtes 6 par $\frac{4}{3}$ ou $\frac{6}{5}$, à ajouter des dissonances sur la basse non chiffrée (en particulier l'accord de septième de dominante avant une cadence), à garnir l'harmonie au moyen de notes de passage :



De même, aux cadences, il est licite de modifier le texte ainsi :



Nous extrairons de l'excellent traité de Saint-Lambert, pour terminer, quelques recommandations utiles : « L'accompagnateur peut changer les accords prescrits aux notes, lorsqu'il jugera que d'autres y conviendront mieux.

« On peut sur une note de Basse, d'une valeur un peu considérable, faire deux ou trois accords différents l'un après l'autre quoique le livre n'en demande qu'un, pourvû qu'on sente que ces accompagnements quadreront avec la Partie chantante.

« On peut au contraire se dispenser quelquefois de faire tous les accords marquez dans le livre, quand on trouve que les notes en sont trop chargées...

« Quand la mesure est si pressée que l'Accompagnateur n'a pas la commodité de jouër toutes les notes, il peut se contenter de jouër et d'accompagner seulement la première note de chaque mesure, laissant aux basses de Viole ou de Violon à jouër toutes les notes, ce qu'elles peuvent faire beaucoup plus aisément, n'ayant pas d'accompagnement à y joindre [1]. Les grandes vitesses ne conviennent point aux Instruments qui accompagnent, c'est pourquoy... on peut ne toucher que les notes principales, c'est-à-dire les notes qui tombent sur les principaux temps de la mesure [2].

« Au contraire... quand les Basses sont peu chargées de notes, et qu'elles traînent trop au gré de l'Accompagnateur, il peut y ajoûter d'autres notes pour figurer davantage pourvû qu'il connoisse que cela ne fera point de tort à l'air et surtout à la voix qui chante.

1. Profitons de l'occasion pour faire bonne justice d'une prétendue tradition : il n'est personne qui n'ait entendu la phrase sacramentelle : « jouez sec, *comme dans la musique ancienne.* » Or voici ce que dit à ce sujet Jean Rousseau en 1687 : dans la réalisation de la basse... « il faut employer un jeu lié avec de grands coups d'archet se succédant sans interruption *comme un tuyau d'orgue*, non pas par sauts et par bonds et avec des coups d'archet secs et entrecoupez ».

2. 1er et 2e temps à la mesure de 2 temps ; 1er et 3e, à 3 temps ou à 4 temps.

« L'accompagnateur peut monter ou descendre toute sa basse d'une octave pendant plusieurs mesures de suite, soit pour se conformer davantage au caractère de la voix qui chante, soit pour s'accommoder à la qualité de son Instrument qui souvent résonne mieux dans un endroit du clavier que dans l'autre, ou enfin pour dégager ou rapprocher ses mains. »

Si les voix sont très fortes, et qu'on ne soit pas assez secondé par les autres instruments du concert, on double les accords à la main gauche et on les rebat plusieurs fois de suite, si cela peut se faire sans altérer la mesure ni défigurer l'air. On en use ainsi toujours dans les chœurs.

« Quand on accompagne un long récit, il est beau de demeurer quelquefois longtemps sur un accord quand la basse peut le permettre... et de ne donner les accords que par longs intervalles, supposé que la basse ne fasse que de longues notes. D'autres fois, après avoir frappé un accord rempli sur lequel on s'arrête longtemps, on rebat quelque note toute seule par cy par là, mais avec tant de ménagement qu'il semble que le Clavecin les rende de lui-même sans le consentement de l'Accompagnateur. D'autres fois, doublant les parties, on rebat toutes les notes l'une après l'autre d'une répétition continuelle, faisant faire au Clavecin un pétillement à peu près semblable à de la mousqueterie qui tire [1] ; mais après avoir fait cet agréable charivari pendant trois ou quatre mesures, on s'arrête tout court sur quelque grand accord harmonique [2], comme pour s'y reposer de la peine qu'on a eu à faire tout ce bruit.

« On peut imiter le Sujet et les Fugues de l'Air... mais cela demande une science consommée, et il faut être du premier ordre pour y réüssir.

« Il faut sçavoir bien se conformer au caractère des voix qu'on accompagne et à celuy des airs qui sont chantez, entrant même dans l'esprit des parolles, et n'animant point l'accompagnement quand la chanson parle de *Foiblesse* et de *Langueur*, et au contraire, ne le laissant point traîner quand l'Acteur s'anime et s'emporte, qu'il parle de *Couroux*, de *Vengeance*, de *Rage*, de *Fureur*. »

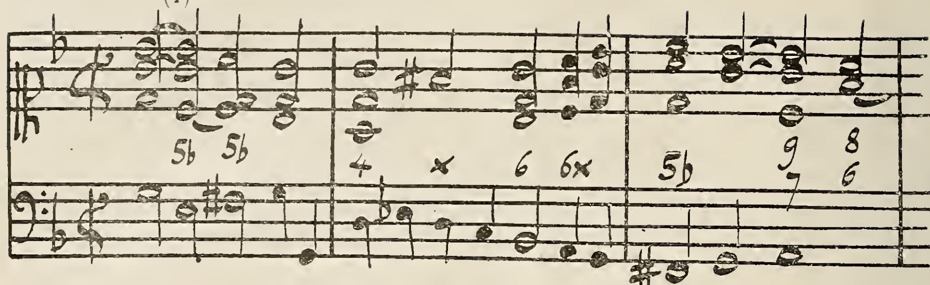
Nous conclurons par ce mot de Rameau : « L'harmonie de l'accompagnement ne doit se porter à l'oreille pour ainsi dire qu'en pensée ; il faut qu'on la sente sans le savoir, sans s'en occuper, sans y penser. » Et pour arriver à cette perfection, Saint-Lambert fait appel à l'arbitre suprême de toute l'école française : « Le discernement délicat d'un accompagnateur habile pourroit peut-être lui permettre d'autres licences dont il n'est pas aisé de parler, puisqu'elles ne dépendroient que de son bon goût ; car on sait que le bon goût détermine souvent à des choses dont on ne peut donner d'autre raison que le goût même. »

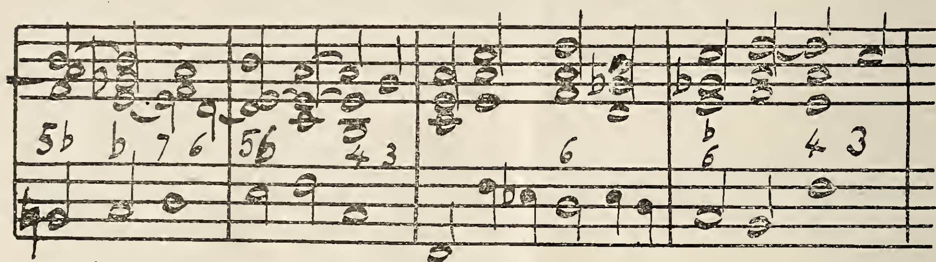
E. Borrel.

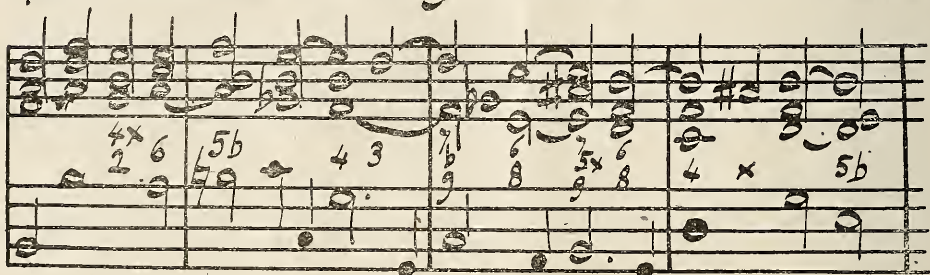
1. Trémolo.
2. Consonant.

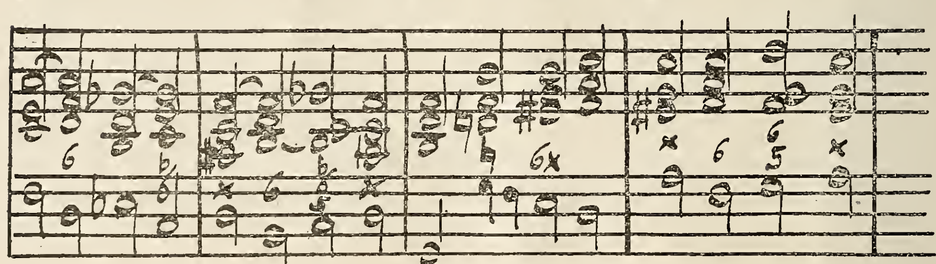
Exemple de Boyvin (1705)

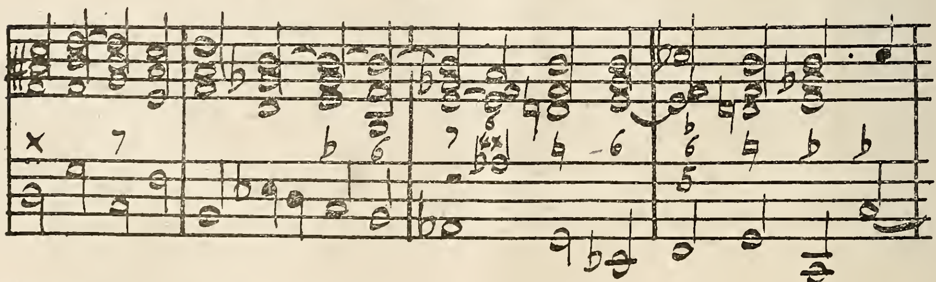
(1)

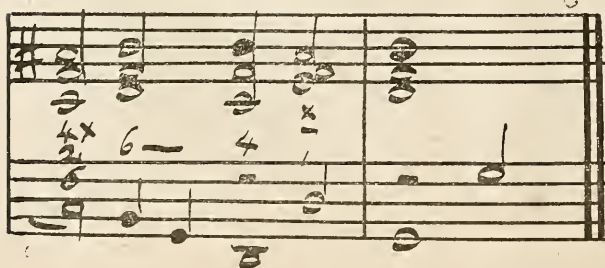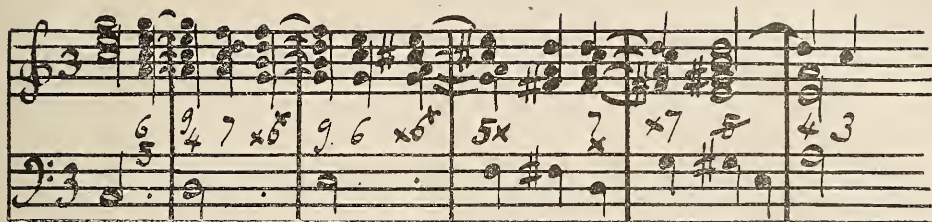












1. Sur l'orgue on fait les liaisons ; mais sur le clavecin on refrappe à chaque temps les notes tenues.

Exemple de l'Abbé Roussier (1775).



Exemple de Corrette.

***

BIBLIOGRAPHIE

S. d. Anonyme, *Règles du chant sur le livre*.
1660. Fleury, *Méthode de théorbe*.
1669. Bartolomi, *Méthode de théorbe*.
1666. La Voye-Mignot, *Traité de musique*.
1671. De la Grange, *Livre de guitare*.
1680. Perrine, *Pièces de lut en musique*.
1682. Perrine, *Livre de musique pour le lut*.
1689. D'Anglebert, *Pièces de clavecin*.
1690. Delair, *Traité d'accompagnement*.
1705. Boyvin, *Traité d'accompagnement*.
1707. Saint-Lambert, *Nouveau Traité de l'accompagnement du clavecin*.
1716. Campion, *Traité d'accompagnement et de composition*.
S. d. Dandrieu, *Principes de l'accompagnement du clavecin*.
S. d. Anonyme, *Règles pour l'accompagnement*.
1723. Delair, *Nouveau Traité d'accompagnement*.
1730. *Additions au Traité d'accompagnement de Campion*.
1732. Rameau, *Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement*.
1733. Gervais, *Méthode pour l'accompagnement du clavecin*.
1734. Boismortier, *Quinque sur l'Octave*.
1740(?) La Chapelle, *Suite des vrais principes de musique*, livre IV.
1745. Dornel, *le Tour du clavier*.
1753. Corrette, *le Maître de clavecin*.
S. d. Corrette, *Prototipes pour l'accompagnement*.
1754. Dubugrarre, *Méthode plus courte... pour apprendre l'accompagnement*.
S. d. Delaporte, *Traité théorique et pratique de l'accompagnement*.
1760. Rameau, *Code de musique pratique*.
S. d. Lebœuf, *Traité d'harmonie et règles d'accompagnement*.
1762. D'Alembert, *Eléments de musique*.
1764. Roussier, *Traité des accords*.
1766. Lacassagne, *Traité général des éléments du chant*.
1770. Bemetzrieder, *Leçons de clavecin*.
1775. Roussier, *l'Harmonie pratique*.
1781. Dellain, *Nouveau Manuel musical*.
1785. Gournay, *Lettre à l'abbé Roussier*.





NOUVELLES ET COMPTES RENDUS

Journées Grégoriennes et Liturgiques de Lourdes
les 24, 25, 26 août 1920

A la suite des grandes journées grégoriennes de 1919 à Lourdes, dont on n'a pas oublié la belle réussite, les directions des Scholae avaient émis le vœu unanime de renouveler ces solennités et ces réunions pratiques, à Lourdes, en août 1920.

Le Comité d'organisation s'est mis à l'œuvre, et nous pouvons annoncer d'ores et déjà que ces journées d'art sacré et de piété catholique, fixées au lendemain du pèlerinage national, c'est-à-dire aux 24, 25, 26 août, auront, cette année, au moins le succès de l'an passé.

Elles seront présidées par S. G. Mgr Schœpfer, Évêque de Tarbes et Lourdes, dont nous n'avons pas oublié la paternelle bonté en 1919. Nous ne pouvons encore donner le nom de NN. SS. les Évêques qui y participeront effectivement.

La direction en reste confiée au R. P. Dom L. David, qui sera assisté de plusieurs personnalités musicales et grégoriennes.

M. le chanoine J. Marty, président de la Société des Amis du Grégorien, a assumé, en même temps que la vice-présidence avec Dom L. David, la charge de Secrétaire général et l'organisation matérielle, qui, nous l'espérons, sera cette année en tous points irréprochable.

L'expérience des Journées de 1919 a incité le Comité à maintenir l'esprit et l'ensemble de leur organisation, et aussi à introduire dans le nouveau programme d'intéressantes innovations.

Il reste acquis que ces Journées sont surtout des journées d'enseignement pratique, vécu, et d'édification mutuelle, auxquelles tous les participants sont conviés à collaborer activement ; l'atmosphère de franche cordialité qui a contribué à rendre les réunions de 1919 si agréables, en même temps que si profitables, caractérisera encore celles de 1920.

Journées grégoriennes et liturgiques. Cette double qualification est justifiée en ce que — on a pu le constater en 1919 — la pratique du chant grégorien et l'intelligence avec l'amour de la liturgie sont vraiment inséparables.

Quoique le chant grégorien doive conserver dans le programme des pièces exécutées une place prépondérante, il a semblé opportun d'y donner à la musique non grégorienne conforme à l'esprit du *Motu proprio* une part un peu plus grande que l'an passé, particulièrement dans les offices semi-liturgiques (Saluts).

Certaines pièces seront confiées à des Scholae distinctes.

Outre les cantiques français choisis, les groupes pourront exécuter des cantiques de leur région, dans l'idiome original, à des moments déterminés : prière d'envoyer texte, traduction, avec le nom d'auteur de ces cantiques (un ou deux) à Dom Lucien David, à Conques, par Herbeumont (Belgique).

(*Communiqué du Comité.*)

PARIS.

— Une belle exécution de la *Messe du Pape Marcel* a été donnée à la Ste-Chapelle, le 23 juin, par l'œuvre et au profit de la *Cantoria* fondée par notre confrère M. Jules Meunier, qui la dirige. Notre ami M. Camille Bellaigue a prononcé à cette exécution une exquise conférence, que nous reproduirons au prochain numéro de cette revue.

— *St-Jean-Baptiste de Grenelle.* — La fête patronale de cette paroisse a été l'occasion d'une intéressante manifestation de musique religieuse moderne, par l'interprétation de la Messe inédite, que notre collaborateur et ami M. F. de la Tombelle avait spécialement écrite pour la circonstance. Cette nouvelle et intéressante œuvre du fécond écrivain est composée pour trois voix mixtes, dessus, ténors et basses, orgues et instruments à cordes (ces derniers n'étant pas absolument obligés, mais ajoutant beaucoup à l'expression générale). L'ensemble, conçu dans un style plutôt harmonique que contrapontique, est d'une belle allure et d'une bonne tenue religieuse. Dans cette messe (sans *Credo*), le *Kyrie* et l'*Agnus*, en *mi* bémol, sont construits sur la même idée ; le *Gloria* emprunte curieusement les thèmes caractéristiques de l'office grégorien de saint Jean-Baptiste ; le *Sanctus*, point culminant de l'œuvre, en pleine force, est très sonore, et le *Benedictus*, très recueilli, avec de belles alternances de chœurs et du quatuor à cordes. L'exécution de cette Messe, très moderne et à la fois très « motu proprio », fait le plus grand honneur aux chœurs de St-Jean-Baptiste de Grenelle, si bien dirigés par M. J. Delporte (un ancien élève de la *Schola*). L'œuvre et l'interprétation qui en fut donnée à cette occasion ont produit sur les assistants la meilleure impression.

A. G.

Francis Planté
au Grand Séminaire de Bayonne

Les prêtres et les séminaristes du diocèse de Bayonne avaient été conviés récemment à un véritable régal artistique.

Mgr Gieure, toujours soucieux de ce qui peut contribuer à former et à élever l'âme de ses futurs prêtres, avait obtenu de l'illustre maître Francis Planté qu'il voulût bien abandonner pour un jour sa chère solitude de Mont-de-Marsan et donner une leçon de grand art à ses séminaristes.

Pareille préoccupation esthétique ne saurait surprendre de la part d'un évêque qui fut l'un des 12 élus du cœur de Pie X, et l'un des premiers et des plus ardents à prendre en mains la cause de la réforme de la musique sacrée, et à introduire dans son diocèse la prononciation romaine du latin, et qui semble s'être approprié cette parole à jamais mémorable de ce pape de si sainte et si regrettée mémoire : « Je veux que le peuple chrétien prie et chante sur de la beauté. »

Et en vérité, Monseigneur, votre initiative si élevée a été comprise et appréciée de vos prêtres, et il ne pouvait en être autrement.

Ne sont-ils pas sortis d'une terre où l'on naît pour chanter, où la musique est partout, d'une « terre musicienne ou musicale entre toutes, nulle autre en France n'étant plus riche de chants [1] plus originaux et plus colorés ».

Aussi étaient-ils accourus nombreux de tous les coins de votre beau diocèse (et même d'un peu plus loin, d'un pays où l'on pense toujours au supérieur du grand séminaire, d'inoubliable mémoire), et ont-ils à maintes reprises manifesté leur ravissement et prodigué leurs enthousiastes applaudissements au maître qui semble rentrer dans la jeunesse en entrant dans l'immortalité.

Durant trois heures consécutives, il a tenu sous le charme son auditoire — jamais expression ne fut mieux à sa place.

Il était difficile d'analyser les impressions, tant elles se pressaient dans l'âme, tant elles s'imposaient comme d'elles-mêmes. On était pris, on était subjugué, on se croyait transporté dans un monde de féerie. Ah ! c'est que le noble artiste, — contrairement à quelques-uns de ses émules que Ch. Lévêque appelait « les athées de l'expression », et pour lesquels la musique est « une arabesque, une sorte de géométrie sonore et mouvante [1] » — ne croit pas à la beauté *purement* objective et spécifique des sons.

Sans doute les rapports entre les vibrations de l'air et les sensations

1. C. Bellaigue, *Etudes musicales*.

ou les sentiments consécutifs à ces vibrations que Lamennais désespérait un jour de saisir sont et seront toujours un mystère.

Mais c'est le rôle des véritables artistes de travailler sinon à supprimer ce mystère, du moins à rendre ces rapports plus nombreux et plus étroits [2], *et c'est là la gloire incontestable de Francis Planté.*

Sous ses doigts prestigieux, la musique acquiert toute sa puissance morale. Jamais plus de joie et de douleur, jamais plus d'humanité, jamais plus d'âme enfin n'a vibré dans les sons. Avec lui, ce n'est pas seulement autour de nous, c'est en nous, au plus profond de nous que chante la musique.

Tour à tour en nos âmes éblouies, il fait passer des images musicales s'adressant *aux sens* [3], *au sentiment* [4], *à l'intelligence* [5], dans les pièces et études de Chopin désignées par le maître sous des titres suggestifs : *la Harpe du poète*, *le Torrent*, *la Source*, *le Rocher de Biarritz*, etc., etc., toutes œuvres possédant un charme mélancolique et une exquise poésie qu'on chercherait vainement chez tout autre auteur.

Puis ce fut le tour de quelques œuvres de Liszt, de Schumann, du divin Beethoven surtout que le maître interpréta *con amore* et fit goûter à ses auditeurs émerveillés.

De Beethoven le maître donna deux sonates au sujet desquelles un vénérable professeur du petit séminaire de Laressous disait jadis à un de ses élèves : « Mon enfant, ces sonates de Beethoven, ça vaut une demi-heure de méditation. »

Le maître avait manifesté le désir d'entendre la *Schola* du grand séminaire. C'était un honneur, mais un honneur redoutable.

Sous la baguette magique, souple et ferme à la fois, d'un *maestro* aussi modeste qu'artiste, M. l'abbé Flément, fondateur de la *Schola Cantorum* de Saint-Jean-de-Luz et directeur de la *Schola de Saint-Martin* à Biarritz, la *Schola* a remporté un très vif succès.

On entendit le *Tollite Hostias* de Saint-Saëns, pièce musicale qu'un critique, consulteur de la Commission vaticane du chant [1], signale comme étant l'une des pièces pouvant être exécutée à l'église, à l'issue d'un office liturgique, et le chœur *Tout l'univers est plein de sa magnificence*, d'un très puissant effet, de Mendelssohn. (Me sera-t-il permis d'exprimer le regret, regret partagé par plusieurs dilettanti de l'assistance, de n'avoir pas entendu l'œuvre originale de Moreau, le célèbre

1. C. Bellaigue, *passim*.
2. Id., *passim*.
3. Images qui, par l'intermédiaire de l'imagination, et à l'aide d'analogies plus ou moins exactes, évoquent des sensations produites par des objets extérieurs ; ces images représentent, par exemple, un mouvement dans telle ou telle direction, la grandeur ou la petitesse d'un objet, l'éclat lumineux ou l'obscurité, etc.
4. Images qui représentent, par exemple, la joie, la tristesse, la honte, la supplication, etc.
5. Images qui représentent des faits abstraits, comme le parallélisme de deux idées, la distinction entre le récit et le discours, l'énumération d'objets semblables.

Ch.-L. Boutroux, *De l'expression dans le chant grégorien.*

compositeur français du XVIIe siècle, professeur de Saint-Cyr, celui-là même qui composa les chœurs d'*Athalie* et d'*Esther* ?)

Le maître daigna se déclarer très satisfait des deux exécutions, manifesta son enthousiasme par ses exclamations spontanées et en donnant le signal des applaudissements. Et c'était justice. Comme brio, comme sonorité des voix, comme limpidité des sons, comme justesse et comme ensemble, ce fut parfait. Un seul desideratum : que les petits enfants de la maîtrise surveillent un peu le passage de la voix de poitrine à la voix de tête, que la *Schola* ait le souci plus grand encore des nuances et qu'elle prenne pour devise ce souhait de je ne sais plus trop quel chroniqueur du moyen âge à l'adresse des chanteurs de son temps : *Mitem nitantur edere cantilenam.*

Cette solennité musicale — c'est bien le mot — avait été précédée de la présentation aux auditeurs, par Mgr l'Évêque, de l'illustre maître qui avait accepté avec joie de donner cette leçon de grand art aux séminaristes de Bayonne, en témoignage de son admiration pour leur vaillante et héroïque conduite sur le champ de bataille, où ils ont récolté une abondante moisson de croix de guerre, de médailles militaires, et même deux rubans de la Légion d'honneur.

Cette présentation fut faite en une allocution exquise de fond et de forme, où l'esprit le plus fin s'alliait aux pensées les plus délicates et aux remarques les plus justes, et aux souvenirs les plus doux.

Monseigneur esquissa à grands traits la carrière prodigieuse du virtuose et de l'artiste précoce que fut Francis Planté. Il rappela, en termes très heureux, le succès de l'enfant prodige qui, à l'encontre de certains autres enfants prodiges, est resté prodige toute sa vie (dès l'âge de sept ans il se faisait entendre en public à Paris ; à onze ans, après un an de séjour au Conservatoire, il remportait le premier prix) et ses tournées triomphales à l'étranger.

Il termina enfin en décernant au grand et noble artiste le titre de roi des pianistes et en lui conférant la dignité de chanoine d'honneur laïque de la cathédrale de Bayonne, et cela aux acclamations unanimes et vibrantes de tous les assistants, et il fit sienne cette spirituelle réplique d'une dame, admiratrice de Francis Planté, laquelle répondit, un jour, à un étranger cherchant à savoir dans quel hôtel le maître était descendu : « Francis Planté, Monsieur, ne descend jamais, il monte toujours. »

I. D.

Ces lignes avaient été écrites, quand une chronique musicale de M. Jean Chantavoine, du 17 avril 1920, attira l'attention de l'auteur, tant les réflexions du critique musical de la *Revue hebdomadaire* sur Ferrucio Busoni s'appliquent *à la lettre* à Francis Planté.

Après avoir rappelé les prouesses pianistiques d'un Chopin, d'un Liszt, d'un Rubinstein, d'*un Planté*, J. C. vante le miraculeux virtuose

1. A. Gastoué, *la Musique d'église.*

qu'est Busoni, les éblouissements de son jeu, cette souplesse infinie du toucher, ces nuances inouïes dans la sonorité, cette légèreté, cette force, cette grâce, cette audace, mais avant tout cette poésie qui, avec Busoni, émane et rayonne d'un instrument aussi banalisé que le piano, cette conquête, cet escamotage et cette négation de la matière par l'esprit.

Puis il fait un mérite à Busoni d'avoir tiré du piano des voix que nul avant lui n'y avait suscitées, depuis le plus formidable grondement jusqu'au soupir le plus aérien, depuis les sons écrasés et soufflés de l'orgue jusqu'à l'éclat des trompettes, la perle des flûtes ou la caresse des violons.

Il fait enfin ressortir la « technique » prodigieuse de Busoni, qui se joue des plus terribles difficultés avec une si féerique aisance et véritablement « sans avoir l'air d'y toucher », qu'on n'y fait plus attention. C'est exactement ce que j'ai ressenti en entendant F. Planté ; c'est surtout ce que j'aurais voulu pouvoir dire avec l'autorité qui s'attache au nom de M. J. Chantavoine.

I. D.

Glanes. — La jeune Marie-Reine, huit ans, fille d'un artiste chrétien de nos amis, a stigmatisé l'autre jour d'un mot bien juste la musique que l'on entend dans certaines églises. On l'avait amenée aux vêpres ; elle y assista religieusement, et rien de particulier ne s'y faisait en effet remarquer. Mais comme c'était grande fête, on avait cru devoir « agrémenter » l'office d'un « grand salut en musique (?) » avec solis et instruments. Aussi, lorsque débuta le premier prélude pâmé d'un violon prétendument extatique, Marie-Reine sursauta et ne put s'empêcher de dire à sa maman : *Tiens ! voilà le cinéma qui commence !* Cruel, mais juste ! « Veritas ex ore infantium. »





La « Légende de saint Christophe », de M. d'Indy, à l'Opéra de Paris.

C'est avec curiosité et intérêt que l'on attendait la représentation annoncée depuis si longtemps, à l'Opéra de Paris, de la *Légende de saint Christophe*, « mistère » musical moderne, de M. Vincent d'Indy. On sait, en effet, les hautes visées de l'inspiration et de l'enseignement du directeur — et l'un des fondateurs — de la *Schola Cantorum* ; on connaît la qualité exceptionnelle de ses compositions, et comment, s'il écrit à merveille pour les voix seules, sa technique de l'orchestre est plus merveilleuse encore. L'apparition de la Légende annoncée promettait donc de marquer une date musicale ; elle justifia l'attente.

Ce fut un événement, un gros événement artistique, et, malgré le lieu, c'en fut un aussi de la musique, — j'allais écrire « d'église », — de la musique à tout le moins hautement religieuse, malgré un ou deux tableaux représentatifs des tentations et des chutes du héros. Car, pour avoir été montée à l'Opéra, la nouvelle composition n'est pas un opéra ; ce n'est même pas une pièce de théâtre, bien qu'elle soit divisée en actes et que la majeure partie en soit jouée et chantée. Elle renferme d'ailleurs, quant à sa réalisation scénique complète, des difficultés pratiques presque insurmontables, et il eût fallu plutôt que le théâtre de l'Opéra celui du Châtelet, pour des évolutions et des changements à vue nécessitant une immense machinerie. Mais encore, malgré son titre, ce n'est point seulement une légende mise en musique, et l'on penserait plutôt à une manière d'oratorio, dont l'exécution aurait lieu en costumes, et dont la partie dramatique serait jouée. Ou, à dire vrai, cette *Légende de saint Christophe* est tout cela à la fois : du grand opéra, elle a la mise en scène et les vastes évolutions ; à l'oratorio, elle emprunte les sujets et les formes semi-religieuses et semi-mondaines ; la « Passion » lui fournit le modèle de l'historien, des « turbes », et des rôles épisodiques qui leur répondent de la coulisse ; la symphonie moderne, brochée de chant grégorien et de motets *a cappella*, groupe le tout dans un ensemble à nul autre pareil, et complètement à part des autres grandes constructions musicales déjà connues.

De plus, si les actions du héros sont tantôt jouées ou chantées, elles sont enfin commentées par l'orchestre seul, et c'est le rôle du colossal morceau symphonique — à lui seul un chef-d'œuvre — qui ouvre le second acte, car le premier n'a pas d'ouverture. Le *Saint Christophe* de M. d'Indy est une composition à part, et comme une « somme » de l'art musical tout entier, mis au service d'un des plus nobles sujets.

La légende que peu à peu brodèrent autour de la mémoire du martyre Christophore les rédacteurs de pieux romans de la décadence byzantine ou du moyen âge latin trouve sa forme dernière et son aboutissant en plein « trecento » italien, parmi les chapitres de cette *Légende dorée* qu'écrivit alors l'exquis Jacques de Voragine.

Elle est épique, cette *Légende de saint Christophe*, telle que la conte ce pieux évêque italien du XIVe siècle ; car le héros, sorte de brute assez épaisse, un géant au nom original d'Auferus, à la recherche du plus grand maître qu'il pourra trouver, finit, au milieu des plus rares aventures, par arriver à la connaissance de la vérité chrétienne, à trouver Dieu, le roi le plus puissant. Ainsi, le sujet en lui-même est-il déjà musical ; on conçoit qu'il ait plu à l'esprit d'un musicien tel que M. d'Indy, par l'opposition de vertus et de vices, les antithèses qui abondent dans les situations variées, tragiques ou comiques d'un tel récit, moitié véridique, moitié irréel. Enfin, pareille action se prête fort bien à la symbolique, — elle est même, avant tout, symbolique. — M. d'Indy n'a pas manqué d'en tirer parti, peut-être un peu trop, en développant ce côté dans son œuvre. Car, tout en suivant Jacques de Voragine, l'auteur de la nouvelle *Légende de saint Christophe* n'a pas cherché à le reproduire pas à pas, ni textuellement ; mais en regroupant certains caractères ou certains épisodes, il s'est efforcé d'introduire un sentiment d'unité quant au dessein général de l'œuvre, aux sentiments exprimés, aux personnages mêmes, dont quelques-uns, tels la « reine de volupté » ou le « roi de l'or », deviennent sous sa plume des sortes d'entités conventionnelles, destinées à symboliser tels et tels caractères.

*
* *

Une particularité propre à M. d'Indy, parmi les maîtres musiciens ayant écrit en France pour le théâtre, est qu'il est à lui-même son propre librettiste. Construction de ses drames, concept scénique, expression littéraire et réalisation sonore, tout émane de lui. Seul, Richard Wagner eut pareille envergure, et ne faut-il pas s'étonner des rapports que la pensée de l'un peut avoir avec celle de l'autre. Le musicien symphonique, en effet, est un artiste qui recherche le développement d'une idée musicale, si minime soit-elle : un poète ou un dramaturge écrivant une pièce sera net dans ses situations et n'en tirera que le parti juste nécessaire à l'équilibre de la mise en scène et de la présentation des caractères. Ici, au contraire, emporté par le génie musical, le compositeur a tendance à prolonger des scènes dont l'intérêt à l'orchestre

ou au concert s'explique, mais que la réalisation théâtrale fait paraître longues sur la scène, où l'action, dans le sens étroit du mot, doit être la règle. Et, à son tour, le besoin que l'auteur éprouve, d'exposer longuement les sentiments ou la symbolique de ses personnages dans un langage en simple prose non rythmée, nuit souvent à l'intérêt musical qui doit se dégager de la scène mise en musique.

Sans doute, la constitution artistique de la liturgie, dont M. d'Indy cherche à se pénétrer, et celle du chant grégorien qui lui est familier, sont basées sur des textes pour la plupart en prose. Mais, à quelques exceptions près, les parties lyriques de la liturgie, psaumes, antiennes, répons (et même les oraisons et les préfaces du célébrant), sont écrites dans une prose dont les éléments littéraires s'équilibrent en se rapprochant du vers ; et ces parties lyriques contiennent elles-mêmes ces épisodes en vers que sont les hymnes et les séquences. Je crois donc que dans une œuvre lyrique ou dramatique chantée, c'est une erreur que d'employer de façon continue la prose simple, et que cela nuit à la ligne musicale.

Cette critique, faite une fois pour toutes, me laissera plus à l'aise pour dire la beauté et l'excellence d'une partition que le jugement des musiciens déjà apprécie et, à mesure que le recul du temps la fera mieux juger, élèvera à la hauteur des plus hauts sommets de l'art. Bien certainement, la *Légende de saint Christophe* de M. d'Indy est une des plus complètes et des plus belles expressions de la musique : son idéal supérieur, l'élévation constante de la pensée morale et artistique, la manière souverainement puissante dont la conception en est réalisée, ne la placent pas loin des grandes Messes de Bach et de Beethoven, de la *Passion selon saint Matthieu* du premier, ou de la *Symphonie avec chœurs* du second. Elle a de l'un et de l'autre, je veux dire de ces maîtres, et des unes et des autres, c'est-à-dire de ces compositions, quant à l'excellence des formes musicales.

Et, parmi les productions plus récentes, il n'est qu'une seule œuvre dont on pourrait citer le nom à cette occasion, *Parsifal*. Le héros de M. d'Indy a de grandes ressemblances, en effet, avec celui du testament mystique de R. Wagner : la hauteur des vues religieuses, les tentations et les conversions; l'illumination progressive de l'esprit d'un simple, jointes à un certain concept semi-scénique, semi-symphonique dans la réalisation de ces œuvres, et le fait matériel que l'une a précédé l'autre, tout cela amène forcément entre elles certains rapports. Or, si l'on voulait rapprocher l'une de l'autre, il faudrait dire que le *Saint Christophe* de d'Indy est un *Parsifal* qui serait mêlé aux *Maîtres-Chanteurs*, mais agrandi, amplifié, surpassé, traité différemment de mille autres manières, et traité avec des caractères qui différencient nettement les deux maîtres, et rendent celui-ci bien supérieur à l'autre ; et j'ajouterai, du point de vue religieux, une sûreté de vues et un sens mystique infiniment plus nets et plus dans la vraie tradition chrétienne que les sentiments plus troubles ou plus troublants du maître de Bayreuth.

*
* *

Les deux grands caractères de la musique de M. d'Indy, dans cette œuvre, sont d'abord l'excellence de l'écriture vocale et sa mise en lumière ; jamais ses personnages ne crient ou ne semblent réciter, ils chantent, et ils chantent avec une infinie mélodie, une justesse de déclamation, une pureté d'expression toutes parfaites, jamais couverts par l'orchestre dont l'immense symphonie sait se modérer et s'adoucir juste à point. Les chœurs sont vraiment des modèles suprêmes de l'architecture chorale, types purs et achevés soit du motet sans accompagnement, soit du « cantique » à plusieurs voix, ou encore des grands ensembles, comme celui du tableau du martyre.

Quant à l'orchestre, il faudrait n'avoir jamais entendu d'autres œuvres de M. d'Indy pour se montrer étonné de sa merveilleuse souplesse : le maître ici s'est encore surpassé, et les musiciens tombent tous d'accord pour reconnaître qu'il est le seul parmi tous les symphonistes à posséder à un si haut degré le sens orchestral. Il n'est pas un instrument, pas une note, dont le rôle ne soit justifié : les ensembles harmoniques qui, à la lecture superficielle de la partition ou à sa réduction au piano, offrent une apparence de lourdeur, de complication ou de dureté, surgissent, à l'audition intégrale, dans une clarté extraordinaire, où l'oreille suit sans peine les lignes mélodiques superposées par les diverses voix des instruments les plus variés, qu'il s'agisse des cordes et des bois classiques, des cuivres à la famille extraordinairement développée, des saxophones ou même du clavier de piano ou de célesta.

Cette œuvre offre, traduites par les plus grands moyens modernes, l'assemblage des plus belles formes lyriques et de toutes les réalisations expressives de la musique ; les vocalises, semblables à celle des *alleluias* grégoriens, qui servent à Christophe pour s'élever du martyre jusqu'au ciel, s'y joignent à l'orchestre le plus rutilant et le plus chatoyant qui, à de notables reprises, donne l'illusion d'un grand orgue gigantesque dont les multiples claviers se répondent en choral varié les motifs du *Credo*, de l'*O Crux ave*, de l'*Hæc dies*, répandus à travers l'œuvre, traités avec toutes les trouvailles et toutes les hardiesses les plus osées de l'écriture harmonique de notre temps.

On comprend que je ne puisse pas ici analyser en détail une telle partition : elle est un trop important monument et, unique dans sa forme, sort trop des cadres ordinaires. Car, bien qu'interprétée au théâtre, la *Légende de saint Christophe* n'est pas une pièce de théâtre, je l'ai dit, et je crois que l'audition, au concert, des principales parties de l'œuvre la prolongera bien plutôt que la réalisation scénique de l'Opéra, malgré son excellence.

La distribution des rôles, à l'Opéra, est de tout premier ordre : Mme Lubin dans celui de la « reine de volupté », Nicéa, et surtout les voix d'hommes, MM. Franz dans le rôle d'Auferus-Christophore, Huberty dans celui du récitant, Delmas dans l'Ermite, ainsi que les

rôles épisodiques, décèlent tous de grands artistes, excellents chanteurs. Les chœurs sont beaucoup au-dessus de ce qu'on avait l'habitude d'entendre à l'Opéra, — nous pourrions peut-être dire ici pour quelle raison — ; je n'ai pas besoin de louer l'orchestre : on sait qu'il est merveilleux, et M. Ruhlmann l'a conduit en maître.

A. Gastoué.





Le sort du *Si*♮ dans les mélodies chromatiques grégoriennes

Dans deux études précédentes [1], nous avons attiré l'attention sur une grave lacune que présente la théorie qui régit la notation actuelle des mélodies grégoriennes.

Guy d'Arezzo — il faut lui rendre cette justice — avait consolidé l'unité de la tradition mélodique, en perfectionnant le système de la notation des intervalles ; mais il a eu le grand tort de ne pas avoir respecté suffisamment la tradition elle-même, et d'avoir voulu plier celle-ci d'après ses idées personnelles, notamment pour ce qui concerne les mélodies chromatiques. En le faisant il a faussé la note et a abusé largement de l'autorité dont il bénéficiait sur ses contemporains. On peut affirmer que cet abus a scellé la première pierre de la décadence de nos chants liturgiques.

En effet, s'il jugeait, lui, sa propre appréciation suffisante pour se permettre d'altérer, d'après des vues purement subjectives, les mélodies chromatiques, pourquoi d'autres théoriciens n'agiraient-ils pas de même, d'après leurs principes à eux, pour d'autres mélodies qui n'avaient pas la bonne chance de leur plaire ?

Pour nous, le fait que Guy d'Arezzo a trouvé l'emploi d'effets chromatiques et enharmoniques inacceptables, parce que ces effets lui semblaient efféminés et contraires à l'esprit religieux qui doit animer éminemment les chants destinés aux offices liturgiques ; qu'il les appelait des « mollesses » causées par un « manque de raisonnement », ce fait révèle une mentalité personnelle, qui peut avoir fait école, mais qui ne nous lie point, et qu'au contraire nous avons le droit de dire plus étroite qu'on pourrait l'attendre d'un homme dont on a tant exalté le génie.

D'ailleurs, il serait exagéré de poser en dogme du temps cette tendance antichromatique, — et l'on a trop négligé de le dire, — car, comme nous l'avons déjà fait remarquer, un contemporain de Guy d'Arezzo, dont le nom est resté illuminé d'un rayon plus modeste, Bernon, a agi

1. A propos des *Alleluia*. ℣. *Christus resurgens* et ℣. *Omnes gentes*, nos 9-10, septembre-octobre 1913, et nos 3 et 4, mars et avril 1914.

plus sagement en préconisant une façon de conserver les « chroma », même dans la notation sur portée.

Et c'est une erreur profonde de croire que, malgré tout, Guy d'Arezzo ait réussi à imposer ses idées à la postérité, car une légion de documents de toute époque et de toute provenance attestent une étonnante ténacité à reproduire les intervalles chromatiques de la tradition primitive, alors même qu'au point de vue purement mélodique il y ait eu défaillance plus ou moins notable.

A ne voir que nos éditions imprimées actuelles, on ne le dirait pas, il est vrai, mais le témoignage des copistes reste irrécusablement debout, et nous ne pouvons que regretter vivement ce conflit injustifié.

Précédemment nous avons considéré deux remarquables mélodies chromatiques, que nous possédons encore dans leur forme modale originale, grâce au principe de transposition de Bernon. A ce propos nous avons aussi montré sans peine que même ce principe est insuffisant, et qu'il est impuissant à rendre dans une même mélodie des effets simultanés de *fa* ♯ et *do* ♯, de *mi* ♭ et *la* ♭.

A présent nous allons plus loin, et nous allons montrer que la théorie actuelle ne permet même pas de rendre, dans certains cas, le simple *si* ♮.

L'Édition Vaticane note l'offertoire *In virtute tua* comme suit :

VI. In vir-tu- te tu- a, Do- mi- ne, læ- ta- bi- tur ju- stus, et su- per sa-

lu- ta- re tu- um.

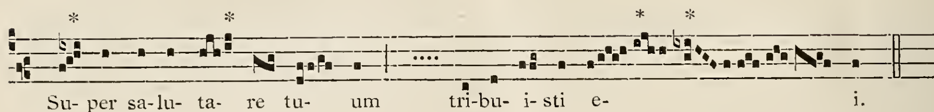
Nous aimons à constater que le *mi* ♭ de la version originale n'a pas été répudié comme dans d'autres cas. En conservant la notation régulière, nous aurions pour ce passage :

In vir-tu- te tu- a Do- mi- ne .... et su- per sa-lu- ta- re ....

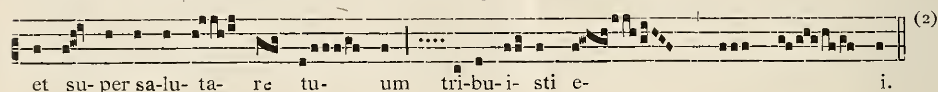
Si le compositeur a voulu les *si* ♭ que nous voyons, il n'y a rien à redire à cette version officielle ; mais à supposer qu'il doive s'y rencontrer des *si* ♮, comme par exemple sur les syllabes *ta* de *salutare* et, plus loin, *e* de *ei*, du coup la mélodie, n'ayant d'ailleurs rien perdu de sa régularité ni de son charme, exige une notation non admise ; il faudrait en effet écrire *fa* ♯.

et su- per sa-lu- ta- re.

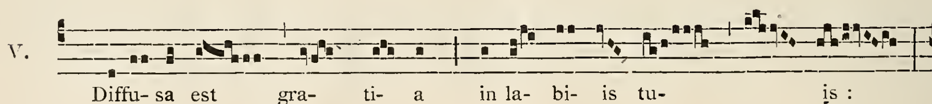
Et le cas serait-il seulement hypothétique ? Voici que dans un de nos manuscrits [1], nous trouvons tout le morceau écrit en *fa* ; les incises en question y sont notées comme suit :

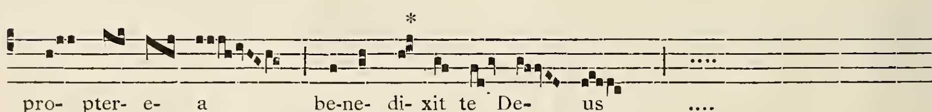


On ne peut dire avec certitude que la non-affectation du ♭ de la syllabe *ta* signifie qu'il y faut chanter *si* ♮ , mais du moins à la syllabe *e* de *ei* l'affectation du ♭ du second *si* indique sans hésitation que le *si* qui le précède de près doit être un *si* ♮ . Dans les versions vaticane et prémontrée ce *si* a été sauté, ou plutôt il a été haussé et forme pressus avec le *do* qui le suit (*sol* dans la transposition). Or, c'est là un des procédés des correcteurs pour éliminer le « chroma ».

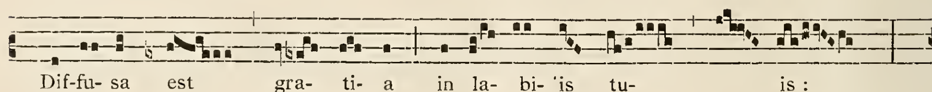


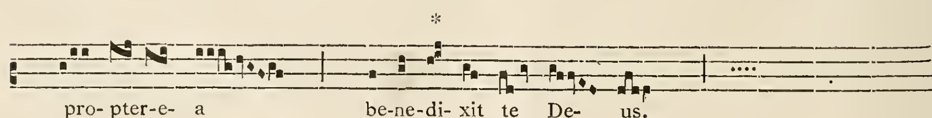
Examinons un autre morceau, le graduel *Diffusa est* (commune nec Virginis nec Martyris). Voici comment il se trouve dans l'Édition Vaticane :





A vrai dire, divers manuscrits ont une tout autre notation :





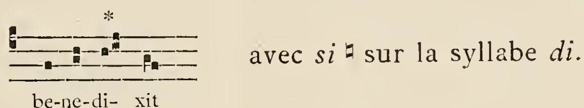
1. Oosterhout (Hollande), du commencement du XIVe s.

2. Dans le n° 4, avril 1914, de cette Revue nous avons écrit une erreur, que nous n'avons pas vue à temps pour la rectifier avant l'impression. A la page 93, note 2, nous avons dit ce qui suit : « Nous aurions ainsi un cas concret de l'occurrence d'un effet de *do* ♯ dans certains chants ecclésiastiques ». Le lecteur voudra biffer ces mots ; il s'agit d'un simple *si* ♮ dont une méprise de notre part a fait un *do* ♯.

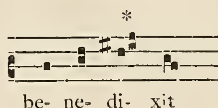
C'est, sans contredit, cette dernière version qui est la version originale ; les *si* ♭ sont en réalité des *mi* ♭ transposés à la quinte supérieure. On voit que, dans la version suivie par l'Édition officielle, le correcteur a rehaussé d'un ton tout le passage jusqu'au mot *benedixit* ; cela pour éviter l'effet chromatique du début.

Mais on se tromperait étrangement en croyant que le dernier mot est dit en restituant la physionomie primitive moyennant la transposition.

En effet, au mot *benedixit* la Vaticane donne la notation suivante :
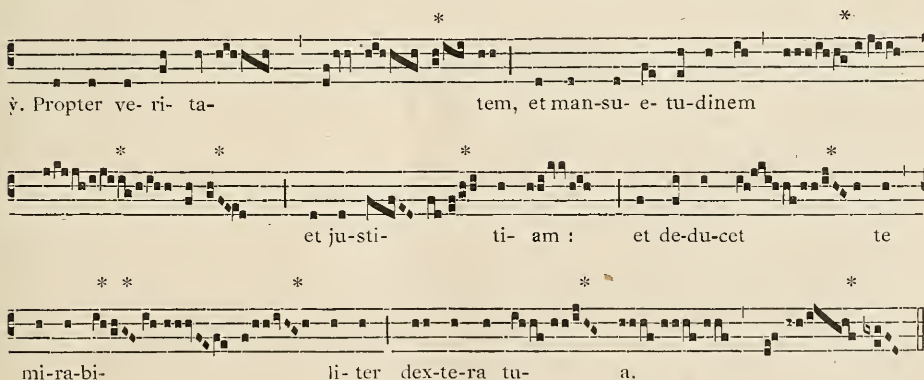


Nous ne voulons pas lui en faire un reproche ; au contraire, nous trouvons ce *si* ♮ très bien en place, préférable même au *si* ♭ . Mais, comment le noter dans le même ton que l'exemple précédent du *Diffusa est* ? Encore une fois, la chose n'est pas possible d'une façon admise par la théorie actuelle : il faudrait écrire *fa* ♯.

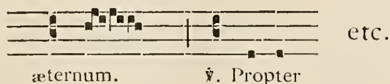


Forcément donc nous nous trouvons devant l'alternative de devoir sacrifier le *mi* ♭ au début ou altérer le *si* au mot *benedixit.*

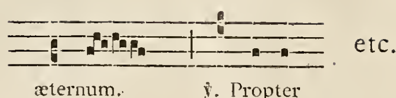
Et encore, s'il n'y avait en jeu que ce seul *si* ♮ , ce ne serait pas une perte grave pour le morceau en question ; malheureusement il y a tout le verset qui se dresse devant nous, impitoyable ; voyez plutôt :



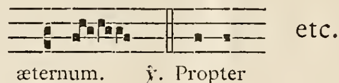
Tous ces *si* ♮ devraient être notés *fa* ♯ dans la version transposée. Aussi l'on remarque un véritable désarroi dans les manuscrits, où les copistes ont tout fait pour se tirer de l'embarras. Il y en a qui écrivent :



d'autres ont :



et cela n'est pas sans habileté, car, en continuant le *fa* du verset sur le ton du *do* de la finale sur *aeternum*, on chante exactement ce qu'il faut. Enfin d'autres donnent ce qui suit :



en renvoyant expressément pour le reste du verset à un autre graduel *Specie tua*, qui n'est pas chromatique, et où notre verset *Propter veritatem* se présente dans sa notation régulière avec les *si* ♮ évidemment, comme plus haut.

Les copistes s'étaient très bien aperçus du piège, qu'ils ne pouvaient éviter en continuant la notation du verset d'une façon correcte, et c'est pourquoi ils ont renvoyé le chantre à une autre mélodie où le verset se trouve noté de telle façon que, sans s'en douter, celui-ci pratiquerait une seconde transposition requise pour rendre dûment l'effet des *fa* ♯, qu'ils ne pouvaient écrire. Dieu sait ce que nous aurions eu si ce verset ne s'était présenté dans cet autre graduel !

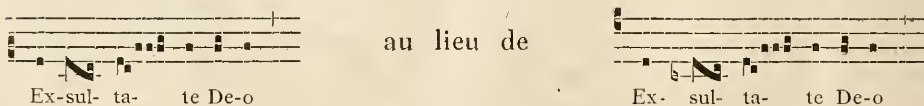
Nous préférons rendre hommage au « manque de raisonnement » de ces copistes et à leur respect pour l'intégrité de la version originale qu'au « surcroît de raisonnement » des prétendus correcteurs et à leur prétention à faire prévaloir leur version personnelle.

Mais ce n'est pas tout. Guy d'Arezzo et son école nous mènent plus loin encore.

Outre les effets chromatiques déjà mentionnés, ils considéraient comme tel, et par conséquent comme inadmissible aussi, le *si* ♭ grave. D'après eux, c'est « une note qui n'existe pas », donc il faut ou l'éliminer ou lui substituer une autre note.

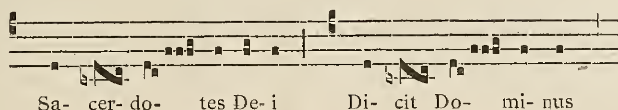
Encore une fois, pour sauver la situation, les copistes fidèles à la tradition ont usé de la transposition de la mélodie à sa quinte supérieure, ce qui rend l'effet du *si* ♭ grave par un *fa* ♮ . Mais cela même nous réserve une nouvelle source d'inexactitudes, comme on va le voir.

Dans l'Édition officielle, tantôt le *si* ♭ grave est accepté, tantôt il est répudié, et dans ce dernier cas la transposition est préférée. On voit ainsi l'introït *Exsultate Deo* noté comme suit :



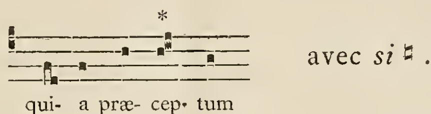
Cette transposition tout d'abord nous étonne grandement et est tout

à fait illogique, quand on considère que pour deux autres mélodies sœurs la notation avec *si* ♭ grave a été admise ; il s'agit des introïts *Sacerdotes Dei* et *Dicit Dominus, ego cogito :*

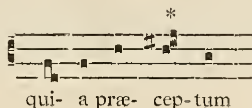


Mais cette inconséquence nous sera profitable, car elle nous fournit une nouvelle preuve palpable de l'infirmité de la théorie actuelle de la notation.

Dans le graduel prémontré ledit introït est donné dans sa forme non transposée. Pour l'incise *quia praeceptum* nous y voyons :



Il n'en faut pas davantage pour nous trouver dans une fausse situation vis-à-vis de la version officielle ; il faudrait y écrire un *fa* ♯ :



Donc, d'après ce que nous constatons, il ne serait pas même permis d'avoir dans une même mélodie et un *si* ♭ grave et un *si* ♮ aigu !

En vérité, les théoriciens-correcteurs du moyen âge avaient de singulières idées, et le célèbre moine Cotton pouvait bien dire, à propos du chromatisme, que c'est un écart « *provenant de l'ignorance des chantres,* et que l'habileté des musiciens doit corriger ». Il semble que le maître ait eu une conscience exagérée de lui-même, lorsqu'il se permettait de proférer cette imprudente boutade, et nous pensons que nos lecteurs n'hésiteront pas un instant à en faire bonne justice. Elle le mérite.

Nous pourrions multiplier les exemples, mais cela ne nous semble pas nécessaire, car ce que nous venons d'exposer suffit pour se faire une idée exacte de l'état de la question, et il n'est pas trop difficile de découvrir dans l'Édition officielle les mélodies transposées à cause de l'occurrence du *si* ♭ grave.

On a beau dire que ce chromatisme repose sur une erreur qui remonte bien haut dans le moyen âge. Après tout, ce n'est là qu'une assertion, soutenue avec une conviction que précisément nous estimons fort exagérée et très insuffisamment justifiée. Car, il n'y a pas à le nier, nous sommes en présence d'un fait, attesté et défendu par d'éminents théoriciens médiévaux, — tels Aurélien, ixe s., Réginon de Prum, ixe-xe s., Bernon, xie s., — par le témoignage d'innombrables manuscrits de toute époque et de toute provenance, parmi lesquels le fameux manus-

crit bilingue de Montpellier, xie s., et par la tradition d'un grand Ordre religieux, l'Ordre de Prémontré.

Et puis, ce serait une erreur vraiment merveilleuse que celle qui aurait produit des œuvres d'une si grande beauté comme il s'en trouve parmi les chants chromatiques. A ce point de vue seul le chromatisme grégorien peut aisément affronter la critique la plus serrée.

Le moment nous semble opportum de proposer ici à une mention honorable spéciale cet Ordre religieux de Prémontré, auquel nous avons l'honneur d'appartenir, et dont cette année même se célèbre le huitième centenaire de sa fondation par saint Norbert (1120), ce grand apôtre de l'Eucharistie au xiie siècle. Grâce à sa tradition, plusieurs mélodies de tout premier ordre sont sauvées du naufrage [1], et parmi celles-ci, nous n'hésitons pas à l'affirmer, les mélodies chromatiques tiennent la tête.

En 1914 nous avons publié une Étude sur le Graduel prémontré [2], et nous avions espéré pouvoir compléter ce travail par une étude sur notre Antiphonaire, pour présenter cet ensemble comme un hommage de notre Ordre, à l'occasion de son jubilé, à tous ceux qui s'intéressent à la vie et aux chants liturgiques; mais la malheureuse guerre a retardé la réalisation de ce projet. Dès maintenant cependant nous pouvons dire que l'étude de notre Antiphonaire viendra simplement confirmer la position prise par le Graduel, tout en faveur du chromatisme dans les mélodies grégoriennes. Et cette constatation a son importance, car à côté de l'Ordre de Prémontré nous voyons deux autres grands Ordres religieux, celui des Cisterciens et celui des Dominicains, franchement en opposition du nôtre, et pratiquant en plein la correction d'après les principes des théoriciens antichromatiques.

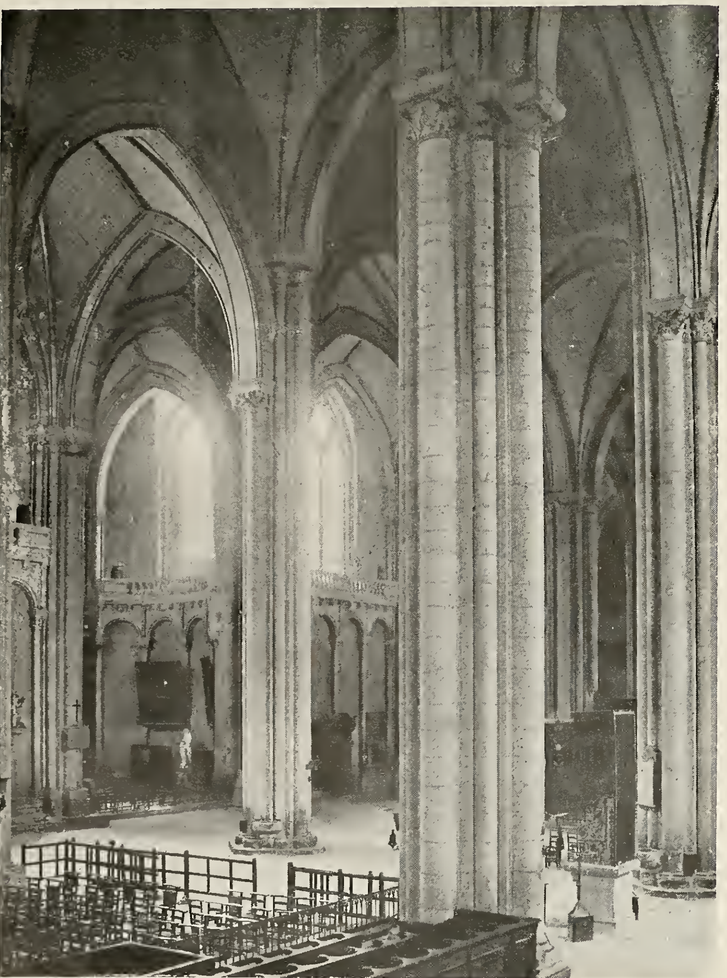
On ne pourra donc pas trouver injuste que nous revendiquions l'honneur d'avoir contribué un peu à la conservation de l'intégrité des chants liturgiques.

Jules Borremans,
Organiste de l'abbaye de Tongerloo (Anvers).

1. Ces mélodies se trouvent sans doute aussi dans des documents non prémontrés mais elles appartiennent exclusivement à notre patrimoine liturgique.

2. Dans cette Revue même a paru (nos 11-12, novembre-décembre 1915) une recension de notre étude, mais cette recension est très incomplète (elle arrive à peine à la page 32 et il y en a 153), et ne dit pas un mot de la question chromatique, qui constitue la partie la plus importante et la plus développée de notre travail. Nous tenons à avertir nos lecteurs de ce fait. [Mais le rédacteur, alors mobilisé et occupé à la défense de Verdun, où il s'est brillamment distingué, n'a pu, on le conçoit, donner au compte rendu commencé avant la guerre, le développement que cette étude eût pu susciter. N. d. l. R.].

DEUX VUES INTÉRIEURES DE LA CATHÉDRALE DE POITIERS







L'Art de bâtir au lendemain de la guerre

De prime abord, l'état de nos finances semble s'opposer à l'essor de l'art ; à y regarder de plus près, l'art chrétien doit garder un rang privilégié dans l'emploi de notre superflu. Son but en effet n'est pas seulement de charmer les hommes, mais avant tout de glorifier Dieu en les élevant vers lui. En quel temps a-t-on jamais eu plus besoin d'élever les yeux et les cœurs au-dessus des choses de la terre ? Aussi bien, puisque la guerre qui a détruit tant de merveilles, a été en même temps l'occasion de grosses fortunes, les enrichis ne doivent-ils pas se faire un point d'honneur de concourir généreusement à la réparation des ruines, à la création de nouvelles merveilles ?

Il manquerait quelque chose aux entreprises de relèvement religieux, si, à côté des nouveaux palais et des trophées de victoire, le génie n'était pas mis à même de produire du très grand et du très beau pour la gloire de Dieu.

Là où les projets grandioses sont irréalisables, il reste toujours aux artistes un vaste champ. Tout d'abord, ne l'oublions pas : coûteux et beau ne sont point synonymes. Le luxe d'ornements, les proportions colossales, n'ont été trop souvent qu'une caricature de la véritable beauté. Des millions et des millions sont allés s'enfouir dans le colossal palais de justice de Bruxelles dont un fin critique, Garnier, a pu dire : « c'est l'éléphance de l'art ». Une harmonieuse simplicité plaît toujours au goût. Dans cette même Belgique, la cour du cloître de l'abbaye de Maredsous ravit tous les visiteurs, et pourtant, on y chercherait vainement œuvre de sculpteur ; ni statues, ni fleurs, ni feuillages, le tailleur de pierre y a seul travaillé.

La simplicité de la cathédrale de Poitiers [1] déconcerte, au premier coup d'œil, le touriste, mais devient peu à peu objet d'admiration si, se rappelant que l'architecture est un vêtement, il prend la peine de venir contempler « cette robe de pierre » lorsqu'elle revêt le peuple chrétien pendant les solennités liturgiques.

Les trois nefs sont également hautes et presque également larges [2] ; la

1. Voir *Tribune*, nº 245, p. 101.
2. Voir illustration.

nef centrale, depuis le portail occidental jusqu'au chœur, est surélevée de plusieurs mètres, ce qui laisse une large place au-dessus de l'arc triomphal. Entre quatorze piliers élégis en faisceaux de gracieuses colonnes — portant les arcs doubleaux et les dômes à nervures des trois nefs — un jour très abondant rayonne de très hautes et très larges fenêtres qui couronnent de leur lumière les arcatures, très hautes aussi, des murs des nefs latérales. Pas de petites chapelles, elles sont toutes de même élévation que les nefs, et dans ces trois nefs formant une salle de 95 mètres de long sur 30 de large, le peuple chrétien apparaît tout petit aux pieds de son Dieu comme des enfants sous le manteau d'une mère de taille extraordinairement majestueuse.

Cependant, c'est par centaines et centaines de millions que se chiffre la différence de prix entre cette cathédrale et nos autres merveilleuses cathédrales. A coup sûr, aucun catholique, aucun artiste, aucun Français ne peut regretter l'argent dépensé à Paris, à Reims, à Chartres, au Mans..., mais d'autre part, qui pourrait être critiqué de tirer de ressources relativement très modestes, l'admirable parti qu'en a tiré l'architecte de Poitiers ?

La critique serait d'autant moins admissible que le gros œuvre est loin d'être tout dans une église. Ce n'est ni sur les murs, si sur les vitraux que se concentrent pendant les offices les regards des pieux fidèles, mais sur le sanctuaire et sur l'autel. Que de travail est réclamé des artistes non seulement par les peintures, les mosaïques et les vitraux, mais encore, mais surtout, par les décorations dont la mobilité permet que tout soit harmonisé avec les jours de grand deuil, de demi-deuil, de fête et de grande fête : parement d'autel ou antependium d'orfèvrerie, de soie lampassée, damassée, brodée que les rubriques du Missel désirent conforme à la couleur du jour, courtines à la couleur du temps, faisant fond à un hémicycle de colonnettes que couronnent de leurs feux des lampes suspendues à des crosses tenues en main par des anges adorateurs, châsses précieuses de chaque côté du crucifix, somptueuses tapisseries à personnages, etc., etc. ! L'archéologue assez érudit pour se représenter le chœur d'une riche église au moyen âge pendant les grandes solennités ne peut s'empêcher de voir démeublé, dénudé et comme dévalisé le chœur de nos plus magnifiques cathédrales. Or, les décorations sont d'autant plus belles qu'elles s'harmonisent mieux avec le degré de l'office liturgique et se détachent sur des murs d'une plus discrète simplicité.

Les autels massifs où tout ne forme qu'un seul bloc — autel proprement dit, parements d'orfèvrerie ou de marbre incrusté de cuivre doré et d'émaux, gradins, rétables, contre-rétables — exigent une dépense immédiate maintenant énorme ou bien grèvent pour longtemps un budget d'église d'une dette considérable, et cela sans que les dons successifs nécessités par l'amortissement de la dette réjouissent les yeux des fidèles d'un nouvel objet d'art. Avec un pareil système, c'est tout ou rien, et un tout très dispendieux et par conséquent de plus en plus impraticable. Au contraire, l'autel, simple table de marbre sans

sculptures et que peu à peu les dons des fidèles revêtent de ses parements mobiles et de ses autres ornements d'après le plan détaillé dessiné par l'architecte et exposé dans l'église, présente le double avantage de répondre parfaitement à l'idéal liturgique et aux nécessités de notre temps.

L'autel que n'encadrent ni ciborium ni clôture de chœur couronnée d'un majestueux crucifix triomphal, apparaît absolument disproportionné à un édifice de voûtes élevées, en dépit des dimensions démesurées données à des clochetons ou à des chandeliers surmontés de cierges encore plus démesurés.

Quelle ample matière offerte au goût et à la piété de nos artistes qu'un crucifix triomphal et une clôture de chœur dans le genre de celle de l'abbaye de Maredsous ! Plus que jamais, les hommes ont besoin de voir grande, saisissante, à la place d'honneur, dominant l'autel, l'image de la suprême marque d'amour de notre Dieu s'immolant pour nous sur la Croix et renouvelant par son Église, à la messe, au moment de la transsubstantiation, l'offrande consécratrice de cette immolation sanglante.

Ce qui est vrai de l'œuvre d'art qui plaît aux yeux ne l'est pas moins de celle qui charme les oreilles. Il est très désirable que des voix d'hommes et d'enfants, intelligemment exercées, rehaussent d'harmonies palestriniennes les puissants unissons des mélodies grégoriennes et les harmonies des grandes orgues.

Mais là où ces ressources manquent, un homme de goût se suffit à lui seul pour faire chanter à ravir des chœurs d'hommes et d'enfants accompagnés par un modeste harmonium. Dans combien de pays où les hommes désertaient l'église, un curé habilement zélé ne les y a-t-il pas ramenés en fondant avec eux une maîtrise de chant grégorien ?

Le défaut de zèle, de goût et de science, bien moins que celui d'argent, a rendu rares les œuvres d'art. Plus on prodigue la richesse en multiples ornements à effet, sans mesure, sans goût, sans souci de l'harmonie générale, sans souci des exigences et du symbolisme liturgiques, moins il en reste pour se procurer de véritables objets d'art utiles à la piété. A ne considérer la question qu'au point de vue esthétique, quel malheur qu'un monument hâtivement ou inconsidérément encombré de vitraux, de peintures et de meubles lamentablement médiocres, pas assez hideux cependant pour provoquer une protestation générale et — ce qui serait le comble du malheur — de trop respectable provenance pour qu'on se sente le courage de les remplacer ?

R. Compaing, S. J.



L'ORGUE ANTIQUE

HYDRAULES ET PNEUMATIQUES (*Suite*)

Disposition extérieure et aspect de l'instrument. — Les descriptions que l'on vient de lire, et les illustrations qui accompagnent cette étude, disent assez quels furent la disposition extérieure et l'aspect de l'instrument antique. Le « buffet » dans lequel on a pris l'habitude, vers la fin du moyen âge, d'enfermer l'orgue, n'était pas encore en usage ; les organes producteurs de la force de l'air, pompe ou soufflet, restaient apparents et presque au premier plan ; l'organiste était placé par derrière, et dans les orgues les plus simples, on l'apercevait entre les intervalles des tuyaux, qu'il dépassait souvent de la tête et même du buste. La façade de l'instrument rappelait donc toujours la « Flûte de Pan » placée sur un « autel ».

Mais déjà, ce qu'il y avait de boiserie dans l'hydraule était décoré de sculptures en plein bois : frises ornées de rinceaux profondément entrelacées, panneaux avec rosaces ou palmes. La base même, le socle qui contenait le réservoir d'eau et d'air, était à l'occasion garnie de quelque décoration : la base du petit orgue de Pompéi, dont il subsiste une partie, offre, en relief, trois petites portiques d'ordre dorique, avec frontons, abritant des statuettes.

Ainsi, presque dès l'origine, l'orgue, dans tout ce qui n'était pas un de ses organes musicaux, appelait déjà à son aide l'art du décorateur.

III

Le rôle antique de l'orgue hydraulique était fort divers, mais s'il est utilisé en de multiples circonstances, il n'apparaît *jamais* dans les cérémonies religieuses.

Nous trouvons l'orgue employé pour l'agrément des particuliers : c'est le cas de la lettre de Cicéron, un demi-siècle avant notre ère : c'est celui, évidemment, des nombreuses représentations qui nous sont restées, sur des tombeaux ou des mosaïques, se reférant à des usages privés. Des instruments rudimentaires, comme celui de Pompéi, ont pu servir de jouet, mais plus encore pour accompagner les parades des baladins,

où le son fort et nasillard de leurs tuyaux rappelait plutôt, comme les anches de certains instruments, le jargon des oies.

Mais un apparat plus relevé attendait l'orgue : au temps déjà de Néron, il a figuré au théâtre et dans les jeux publics du cirque, comme l'indiquent le mot de Suétone, un autre de Pétrone [1] et les médaillons contorniates à l'effigie des empereurs. L'une de ces médailles représente devant l'orgue deux femmes semblant s'offrir mutuellement des palmes ou des flabelles : l'attitude qu'elles ont et la corrélation étroite de leurs gestes paraissent indiquer sans hésitation une danse ou une pantomime orchestrale. L'orgue fut concertant : il accompagne déjà le grotesque nain d'Alexandrie, ou l'empereur Alexandre Sévère, ou encore le personnage inconnu de Nennig, dans leurs solos de « tuba ». Un fragment romain représente, sur une scène, un chanteur tragique dans une noble attitude ; près du « portant » des décors, figure l'orgue qui l'accompagne [2]. Mais l'occasion la plus importante où, dans un cadre un peu moins ancien, il est vrai, mais tout plein encore de la civilisation antique nous voyons paraître l'orgue, c'est dans le ballet représenté sur le socle de l'obélisque de Théodose le Grand, en l'an 390, à Constantinople. Ce bas-relief est assez connu, et a donné lieu à bien des dissertations, plus ou moins aventurées, la plupart fausses dans leurs conclusions, sur la nature des orgues qui y sont sculptées, car les dessins qu'on en avait présentés jusqu'ici étaient tous incomplets.

Le bas-relief représente une scène dansée, accompagnée d'instruments de musique, exécutée devant l'empereur et sa cour. Au premier plan, sur toute la longueur du bas-relief, règne un « cancel » ou balustrade richement décorée, qui borde l'estrade. Plusieurs ballerines, en attitudes élégantes et gracieuses, sont accompagnées de deux chorèges placés en arrière, dont l'un semble jouer de la cithare et l'autre de l'« aulos » double ; de chaque côté, il y a de plus un petit orgue, avec son organiste : à chaque extrémité, derrière l'orgue, et montés à la hauteur du cancel, sont placés deux adolescents en tunique. C'est de ce dernier détail qu'on a *supposé* qu'ils actionnaient des soufflets cachés derrière la balustrade : en réalité, de ce qu'on *voit* sur ce bas-relief, rien, dans le dessin de ces orgues, ne permet de reconnaître si l'on a affaire à une « hydraule » ou à un « pneumatique », à un orgue à eau, ou un orgue à soufflets [3].

Deux des « contorniates » qui représentent des orgues semblent, par leur exergue ou leur dessin, avoir une destination religieuse : ce seraient des ex-voto. L'un porte : *Placeas. Petri*, « Sois favorable ! [offrande] de Pierre » ; un autre : *Petroni. Placeas*, « [offrande] de Pétrone. Sois

1. Pétrone, *Satyricon*, 36.

2. Pour la plus grande partie des reproductions de monuments antiques intéressant l'orgue, il faut consulter Degering, *Die Orgel, ihre Erfindung und ihre Geschichte bis zum Karolingerzeit*, Munster, 1905, dont les illustrations, presque toutes faites par la photographie directe des monuments, sont remarquablement soignées.

3. Degering, *op. cit.*, en a donné une excellente photographie, où tous les détails identifiables sont parfaitement visibles.

favorable ! » Ce dernier, au revers, présente trois personnages : celui du milieu, que les deux autres paraissent complimenter, ou implorer, tient sur la main gauche la petite réduction d'orgue paraissant un pneumatique dont j'ai parlé plus haut [1]. La terre cuite de Carthage, qui a des proportions analogues, aurait-elle été ainsi une offrande religieuse, remerciement d'un organiste vainqueur à une divinité tutélaire ? Peut-être. En tout cas, cet objet porte le nom de celui qui l'a offert : il s'appelait *Possessor*.

Il ne faudrait pas supposer, à l'examen de tous ces textes ou de ces monuments, que la musique d'orgue fût alors ce qu'elle a été depuis, ou que l'organiste de ces temps-là ait toujours été un artiste. Celui-ci n'a souvent été qu'un exécutant machinal, celui auquel les philosophes dénient même le nom de musicien [2]. Celle-là ne connaissait que la diaphonie antique, dont le nom *d'organum* a perpétué, jusqu'en plein moyen âge, l'une des formes, à savoir un chant simple à deux parties [3], tel qu'il était, dès longtemps, usité dans les formes instrumentales, soit que l'une des deux voix suivît l'autre note contre note, soit que l'une, s'exprimant en valeurs longues ou en doubles longues [4], ait été accompagnée d'un contrepoint en valeurs plus brèves.

A travers cette longue période qui vit naître et grandir l'orgue antique, nous l'avons rencontré un peu partout : d'Alexandrie à Rome et de l'Asie Mineure à Carthage. Partout où s'introduisit la civilisation romaine, l'hydraule aussi fut adoptée [5].

Dans la Gaule colonisée, plusieurs documents ou monuments représentent l'instrument, ou en parlent. De l'époque des Antonins, ou un peu plus tard, datent les mosaïques d'Orange, le bronze de Reims, les sculptures d'Arles [6], et une mosaïque des pays rhénans. A Grenoble, une médaille analogue à celles plus haut mentionnées, montre aussi que l'orgue était répandu dans tout le territoire ainsi initié aux arts romains. Au IVe siècle, à Bordeaux, le poète Ausone ; au Ve, dans la même région, Prosper d'Aquitaine, parlent des orgues d'une manière qui atteste leur usage. Et lorsque, après les grandes invasions des barbares, l'évêque de Clermont, Sidoine Apollinaire, mentionne les ruines accumulées, il ne manque pas de souligner la destruction des

1. Paris, Bibliothèque Nationale. Cf. Sabatier, *loc. cit.*
2. S. Augustin, *De musica*, I, IV, 5-6 ; VI ; Boèce, IX, I, V, VI.
3. Augustin, *in ps.*
4. Clément d'Alexandrie, *Stromates*, VI, X.
5. Martianus Capella, *De nuptiis Philologiæ* : « Hydraulos per totum orbem inveni. »
6. Deux sarcophages d'Arles offrent la figure d'un orgue, l'un qui peut dater du IIIe ou IVe siècle, est assez abîmé et fruste ; mais un autre, du IIe siècle, est en parfait état ; c'était le sarcophage d'une musicienne arlésienne, du nom de *Julia*, dont l'épitaphe fait le plus grand éloge. L'orgue hydraule y est fort bien reproduit, ainsi que d'autres instruments, dont une « pandoura » qui offre déjà une partie des caractères du luth. Malheureusement ces détails, que j'ai relevés sur l'original, ne sont pas apparents dans les reproductions qui en ont été publiés, même chez Degering.

orgues hydrauliques dont ne résonnent plus les riches villas saccagées [1].

On a fait état d'une poésie de Fortunat de Poitiers pour prétendre que la cathédrale de Paris avait, au VIe siècle, un orgue : la méprise est par trop grosse. Le correspondant de l'évêque saint Germain loue en effet l'organisation du chant dans cette église, en donnant une description imagée des voix, qu'il assimile aux instruments les plus variés :

« La foule... tisse une lyrique modulation sur les cordes du *psaltérion* (le psautier), en conduisant avec amour le chant divisé en versets. Ici l'enfant fait résonner les tuyaux des plus aigus des *orgues* ; là, le vieillard fait sortir de sa bouche comme le son d'une large *trompette* ; les voix se mêlent comme les *cymbales* et les *pipeaux* aigus, et la *flûte* résonne doucement dans des modes divers. Les rauques *tympanons* des vieillards se mêlent à la *tibia* enfantine, et le chant des paroles forme comme une *lyre* humaine. [2] »

De là, à prétendre que l'église de Paris entretenait alors un orchestre, il y a loin ! Mais c'est, en tout cas, le dernier texte où, dans les Gaules, figure la mention de l'orgue, et encore ! dans une fantaisie de littérateur.

Et, dans tout l'Occident même, si Cassiodore [3] et saint Grégoire le Grand [4] parlent de l'orgue, à eau ou à soufflets, en gens qui le connaissent, Isidore de Séville, vers 630, semble ne plus le mentionner que par ouï-dire [5]. Seules, Constantinople et les villes de l'empire byzantin allaient conserver, pendant quelques siècles, le secret de la facture et de la conservation des orgues.

A. Gastoué.



Appendice sur l'Orgue gréco-romain

Le poème « en forme d'orgue », de Porphyre Optatien

Cette curiosité littéraire, peut-être composée en l'honneur des victoires de Constantin, est un fort curieux témoin de l'histoire de l'orgue Au milieu, une dédicace, formée d'un vers hexamètre, tient lieu de la

1. Ep. II, *ad Agricum*.
2. Voir mon *Histoire du chant liturgique dans l'église de Paris*, I, p. 5 à 8 ; Paris, Poussielgue, 1904.
3. *Loc. cit.*
4. *Moralia*, l. XXXII.
5. *Etymologiae*, l. III, c. VII

décoration du sommier ; au bas, vingt-six vers trochaïques développent le sujet de la pièce, et peuvent représenter les touches ; en haut, en vingt-six autres vers représentant les tuyaux, l'auteur explique son dessein et décrit le maniement de l'hydraule. Ces vers sont écrits de façon à être de plus en plus longs d'une lettre chacun, le dernier étant le double du premier, pour exprimer ainsi la longueur croissante des tuyaux ; la description du jeu de l'instrument commence au quatorzième vers, *Hæc erit :* je donnerai plus loin un essai de traduction, aussi serrée que possible, pour rendre la physionomie originale de cette curieuse et poétique description.

O si diviso metiri limite Clio
Una lege sui, uno manantia fonte
Aonio, versus heroi jure manente
Ausuro donet metri felicia texta,
Augeri longo patiens exordia fine
Exiguo cursu ; parvo crescentia motu,
Ultima postremo donec fastigia tota
Ascensus jugi cumulato limite cludat,
Uno bis spatio versus elementa prioris
Dinumerans, cogens æquari juge retenta
Parva nimis longis, et visu dissona multum
Tempore subparili, metri rationibus isdem
Dimidium numero musis tamen æqui parantem.
Hæc erit in varios species aptissima cantus,
Perque modos gradibus surget fecunda sonoris
Ære cavo et tereti, calamis crescentibus aucta.
Quîs benè suppositis quadratis ordine plectris
Artificis manus in numeros clauditque aperitque
Spiramenta, probans placitis bene consona rythmis.
Sub quibus unda latens properantibus incita ventis,
Quos vicibus crebris juvenum labor haud sibi discors
Hinc atque hinc animæque agitant augetque reluctans
Compositum ad numeros, propriumque ad carmina præstat,
Quodque queat minimum admotum intremefacta frequenter
Plectra adaperta sequi, aut placidos bene claudere cantus,
Jamque metro et rythmis præstringere quidquid ubique est.

AUGUSTO VICTORE JUVAT RATA REDDERE VOTA.

Post martios labores
E Cæsarum parantes
Virtutibus per orbem
Tot laureas virentes,
Et principis tropæa ;
Felicibus triumphis
Exsultat omnis ætas,
Urbesque flore grato,
Et frondibus decoris
Totis virent plateis.
Hinc ordo veste clara
Cum purpuris honorum
Fausto precantur ore,
Ferun'que dona læti.
Jam Roma culmen orbis
Dat munera et coronas
Auro ferens corusto
Victorias triumphis
Votaque jam theatris
Redduntur et coreis.
Me sors iniqua lætis
Solemnibus remotum
Vix hæc sonare sivit
Tota vota fonte Phæbi
Versuque compta solo
Augusta rite sæclis.

« Elle [la muse Clio] sera très apte aux espèces variées du chant, et, par ses modes, elle surgira, féconde, en pas sonores, d'un airain creux et allongé, s'augmentant de chalumeaux croissants. Bien placés en ordre au-dessous de ceux-ci, sont des plectres quadrangulaires ; par eux, la main de l'artiste ouvre et ferme avec régularité les courants du vent, produisant en bonne consonance d'agréables rythmes. Au-dessous encore est une onde cachée, poussée par les vents empressés dont, par

de fortes alternances, le travail des jeunes gens, jamais différent de soi-même, agite le souffle de droite et de gauche, et l'augmentant, le rend apte aux rythmes, et l'apprête à être propre aux vers. Et, du moindre mouvement, il s'efforce ou de suivre les plectres rapidement agités qui ouvrent le chemin, ou de bien clore de calmes mélodies, atteignant par son mètre et ses rythmes ce qui de partout l'entoure. »
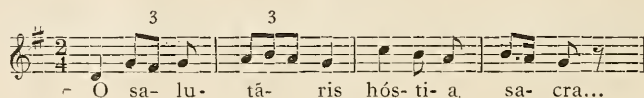


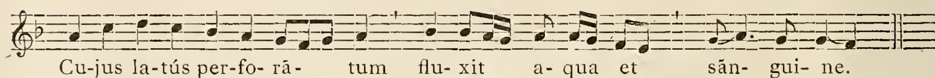


BIBLIOGRAPHIE

A. Fleury. **Chants populaires de la Messse et des Vêpres d'après la récente édition vaticane et choix de motets pour les Saluts**. In-16 de 310 p. ; broché 3 fr. 25 ; cartonné, dos toile, 3 fr. 75, Mame, Tours.

Est-ce une gageure ? Nous le craignons. Cet ouvrage renferme effectivement la plupart des chants destinés aux fidèles que contient l'Édition vaticane, pour l'ordinaire de la Messe, les hymnes, les proses, exactement reproduits selon les livres officiels, avec leur notation authentique. Mais il renferme aussi quelques chants qui ne sont pas vaticans : les uns, comme les tons simples des antiennes à la Vierge de l'édition de Solesmes, reproduits en notation de plain-chant, d'autres, comme diverses œuvres de Dom Pothier, *Tota pulchra es ; Isti sunt agni novelli; Salve mater,* transcrits assez correctement en notation moderne, mais le reste ! ! Qu'on juge d'après ces fragments du chant populaire *O salutaris hostia sacra* des défunts, et de l'*Ave verum* :





Quant aux « motets », ils sont en général de la plus détestable musicalité, et ne peuvent que contribuer à conserver le mauvais goût ou à l'introduire là où il n'est pas.

A. Gastoué.





REVUE DES REVUES

(Articles à signaler.)

La Vie et les Arts liturgiques, n° 65.. — F. Boulfard : *La véritable réforme du chant d'église* (fin de cette très belle étude, qui, continuée depuis plusieurs numéros, place très bien dans son cadre, qui ne doit pas être avant tout celui de l'art pur ou du dilettantisme, mais de la liturgie et de la piété rituelle, la restauration du chant grégorien).

Revue grégorienne (IVe année, n° 1). — Ce fascicule reprend la publication de cette revue, dirigée par M. le chanoine N. Rousseau, et qui était interrompue depuis fin 1914. A signaler les articles de : Dom Mocquereau : *L'Axiome* : « *un Neume = un temps* » *et les lois de la composition grégorienne* (très intéressante étude, où, à propos d'un type d'antienne, l'éminent auteur démontre une fois de plus, avec de nouveaux arguments, le mal fondé de la théorie, fantaisiste, de Houdard, à laquelle certains essaient de donner du renouveau) ; Dom Gatard : *L'ictus et le rythme* (retenons la leçon à l'usage de tant d'interprètes qui « croient » chanter d'après le rythme solesmien : « Ne faut-il pas dans l'exécution donner une valeur spéciale soit de force, soit de durée, à ces notes épisématiques ? — Du tout... Alors, il n'y a aucune différence pratique, par exemple, entre l'ictus marqué de l'épisème et l'ictus qui ne l'est pas ? — Absolument aucune ; je dirai même que l'ictus bien que marqué de l'épisème, doit être beaucoup moins apparent que la tête de groupe ». A la bonne heure, voilà qui est clair : mais... Dom Gatard prouve ainsi lui-même le danger des épisèmes néo-solesmiens, qui ne sont point dans les manuscrits, qui ne donnent « aucune différence pratique » à l'interprétation, ne sont que l'expression d'une « chose signifiée » qui est la théorie néo-solesmienne, et, comme tels, font tomber dans le piège la plupart de ceux qui en usent).

Musical Times (mai 1920). — Cl. A. Harris : *Quand les instruments de musique sont-ils entrés pour la première fois en usage dans l'église chrétienne?* (Article reprenant et résumant des arguments déjà présentés ii y a quelques années dans le *Musical Quarterly*, et rempli de confusions ; en particulier, détournant de son sens le texte bien connu de Clément d'Alexandrie qui permet de jouer de la cithare ou de l'aulos après le repas, ou celui de saint Clément pape sur des abus que se permettaient les Orientaux ; « psalterium » dans le sens de « psautier » y est entendu comme « psalterion », instrument de musique ; enfin, en admettant que l'exécution des psaumes en antienne a toujours été accompagnée d'instruments variés, — pure supposition — l'auteur fixe à environ l'an 450 l'introduction définitive de l'orgue dans les églises (!),

à commencer par les églises d'Espagne où elles auraient été d'un usage « commun ». Étude sans valeur et ne pouvant que causer la plus grande confusion).

La Musique (Montréal), nº d'avril. — L. Bonvin, *Saint François de Borgia musicien* (intéressant article sur ce jésuite compositeur du xvi[e] siècle, mais l'auteur ignore les éudes et les recherches définitives faites par R. Mitjana sur ce sujet).

Musica Sacro-Hispana (ann. xii, nº 8 et s.), Harvey Grace : *les organistes français anciens et modernes* (traduction d'une excellente étude parue en 1918-1919 dans le *Musical Times*). — Les nºs 10 et 11 contiennent un compte-rendu du Congrès de Tourcoing, qui n'est autre que l'adaptation espagnole de la recension de M. l'abbé Cl. Besse dans une revue française d'apologétique, le seul peu favorable et souvent aigre-doux dans ses appréciations : il est regrettable que ce soit justement celui-là que la revue espagnole de musique d'église ait reproduit.

Rivista Musicale Italiana, ann. XXVII, fasc. I. — P. Balilla Pratella : *Giacomo Carissimi ed i suoi Oratori* (très complète étude préliminaire à une édition des Oratorios et Histoires sacrées de Carissimi ; l'auteur fait remarquer à diverses reprises l'importance de l'étude des œuvres de M. A. Charpentier pour l'interprétation vraie ou la reconstitution de celles de son maître, soit pour la réalisation harmonique, soit pour les nuances ou le choix des interprètes ; il mentionne et loue les publications de Carissimi faites au Bureau d'Édition de la *Schola* par Bordes et Quittard. Signalons à M. Balilla Pratella que diverses églises du midi de la France ont des copies d'un *Miserere* de Carissimi, signalé d'ailleurs dans la même revue par M. Gastoué, dans le t. X (1904). — G. Benvenuti, *Noterella circa tre fughe attribuate al Froscobaldi e alcune ristampe moderne*. (Il s'agit des trois superbes fugues publiées sous le nom de Frescobaldi par Clementi dans sa *Practical Harmony*, et maintes fois réimprimées depuis [signalons la réédition de Guilmant dans son *École classique de l'orgue*, omise par l'auteur] ; ces fugues ne peuvent être de Frescobaldi. L'auteur tendrait d'abord à les attribuer à Clementi lui-même ; mais, après la publication récente de l'ouvrage de Pannain sur l'art pianistique en Italie, il semble qu'on puisse voir en leur auteur Floriano Arresti, ou G. Bencini, ou Sabadini, en tout cas, un Italien ayant écrit après 1750). — V. de Rubertis, *Maggio della Defensa* (très curieuse contribution à la tradition des chants de mai, populaires en Italie).

Le Gerant : Lafontan.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

2e Répertoire — CHANT GRÉGORIEN

Accompagnements nouveaux et très faciles du Chant des Offices

Par l'Abbé L. JACQUEMIN

Avec Notice explicative sur les divers chants, par A. GASTOUÉ

1re PARTIE. — **GRADUEL** (*chants pour la Messe.*)

A. Propre du temps. — **B.** Propre des Saints. — **C.** Commun des Saints (*en préparation*)· **D.** Principaux ordinaires de la Messe.

2e PARTIE. — **ANTIPHONAIRE** (*chants pour les heures du jour.*)

Dans cet ouvrage nous ne donnons que les Chants des Vêpres, et pour certaines fêtes, ceux des Laudes.

AVERTISSEMENTS. — La table générale des sommaires détaillés des accompagnements se trouve dans le 1er fascicule de chacune des divisions de l'ouvrage. Celle des ordinaires de la Messe se trouve aussi page 140 : à la fin du 5e fascicule.

Collection à suivre.

Prix du Fascicule : 2 fr. 55 *(majoration et port compris)*

1re PARTIE. — **GRADUEL.**

A. Propre du Temps

1er Fascicule. Temps de l'Avent.
2e — Temps de Noël I.
3e — Noël-Épiphanie II.
4e — Temps de la Septuagésime.
5e — Mercredi des Cendres, 1er et 2e Dimanches de Carême.
6e — 3e et 4e Dimanches de Carême, Dimanche de la Passion.
7e — Dimanche des Rameaux.
8e — La Semaine Sainte.
9e — Temps de Pâques.
10e — Du 5e Dimanche après Pâques au Dimanche dans l'Octave de l'Ascension.
11e — Pentecôte, T. S. Trinité, T. S. Sacrement.
12e — Du 2e au 6e Dimanche après la Pentecôte.
13e — Du 7e au 11e.

B. Propre des Saints

1er Fascicule. Novembre à Janvier.
2e — Février.
3e — Mars à Mai.
4e — Juin, Sacré Cœur, Précieux Sang.
5e — Du 2 Juillet au 15 Août.
6e — Du 16 Août à fin Septembre.

C. Commun des Saints (*en préparation.*)

D. Principaux ordinaires de la Messe

1er Fascicule. Asperges me, Vidi aquam, ordinaire du Temps Pascal, les deux ordinaires des Fêtes solennelles, 1er ordinaire des Fêtes doubles.
2e Fascicule. 2e, 3e 4e et 5e Ordinaire des Fêtes doubles, ordinaire des Fêtes de la Sainte Vierge.
3e — Ordinaire des Dimanches dans l'année, des Octaves, des Dimanches de l'Avent et du Carême, des Féries de l'Avent et du Carême. Credo I. II. III.
4e — Credo IV et les Trois Messes de Dumont, conformes aux éditions authentiques.
5e — Messe des Morts, Messe de Mariage.

2e PARTIE. — **ANTIPHONAIRE.**

1er Fascicule. Tons communs des Vêpres, Deus in adjutorium, les huit Tons des Psaumes, Versicules et Benedicamus.
2e — Vêpres du Dimanche, avec les Psaumes entièrement notés, Suffrages & Antiennes finales à la Sainte Vierge.
3e — Vêpres des Dimanches de l'Avent, Grandes Antiennes O, 1res Vêpres de Noël.
4e — Des Laudes de Noël à l'Octave de la St-Jean.
5e — De l'Épiphanie à Pâques.
6e — De Pâques au Dimanche dans l'Octave de l'Ascension.
7e — De la Pentecôte au T. S. Sacrement.

LA TRIBUNE MUSICALE

2e ANNÉE, N° 24. — JUIN 1920

SOMMAIRE DU NUMÉRO

Abonnement annuel France et colonies : **17** francs ; Étranger : **19** francs. Abonnement réduit (réservé à MM. les Ecclésiastiques, les Communautés, Professeurs et Elèves de la Schola). France : **16** francs ; Etranger : **18** francs.

LA TRIBUNE MUSICALE

est une œuvre de musique religieuse vocale et d'orgue sans pédale ou d'harmonium. On n'y publie que des pièces faciles ou de moyenne difficulté avec accompagnement. Certaines d'entre elles peuvent se chanter *à cappella*.

On y trouve du chant grégorien, de la musique ancienne et moderne, des articles intéressants et des conseils pratiques pour ceux qui s'occupent de la musique religieuse. On peut envoyer à la Direction de *la Tribune musicale* les nouvelles de musique religieuse susceptibles de stimuler le zèle des musiciens d'église dans la bonne voie que le Bureau d'Édition a toujours tracée.

Le dernier fascicule de chaque année contient la table des matières et les faux titres.

Il n'est pas vendu de fascicule séparé, mais pour l'exécution, le Bureau d'Édition de la Schola Cantorum met en vente des *parties de chœur* de toutes les œuvres publiées.

SOMMAIRE DE LA TRIBUNE MUSICALE DE JUILLET

TEXTE

1. *La légende de saint Christophe* (de Vincent d'Indy). . . . . . M...
2. *Compte rendu. — Bibliographie*. . . . .

MUSIQUE, CHANT

1. *Tota pulchra es* (solo ou chœur à l'unisson). . . . . R. Schumann.
2. *Venite ad me* (cantique au Sacré Cœur). . . . . Abbe Roulier.
3. *Laudate Dominum* (faux-bourdons à 2 voix égales ou 4 voix mixtes). Marc de Ranse.
4. *Communion : Calicis* (Motet au Saint Sacrement, 2 voix égales). C. Gauthiez.

HARMONIUM ou ORGUE SANS PÉDALE :

5. *Interludes pour les Kyrie du 4e Mode*. . . . . Antonio de Cabezón (1510-1566)

DÉPOSITAIRES :

BELGIQUE. — Bruxelles
LEDENT-MALAY, 5, galerie Bortier.

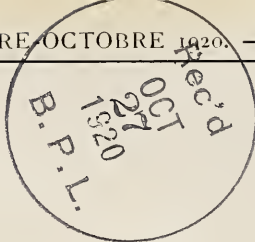
SUISSE. — Vevey, Lausanne.
FŒTISCH freres (S. H.)

IRLANDE. — Dublin.
BLOUD et GAY, 20, South Anne Street.

CANADA. — Montréal.
VENNAT, 642, rue Saint-Denis.

UNION MUSICALE ESPAGNOLE
L. DOTÉSIO.
BARCELONE, *1, Puerta del Angel.*
(Madrid, Santander, Valladolid, Bilbao).

SEPTEMBRE-OCTOBRE 1920. — XXIe ANNÉE





LA TRIBVNE

DE

SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE ET D'ART RELIGIEUX

LITURGIE — ARCHÉOLOGIE CHRÉTIENNE

PUBLIÉE SOUS LES AUSPICES DE LA

Schola Cantorum



Giraudon, photographe.

SOMMAIRE



Le N°: 1 fr. 75

AU BUREAU D'ÉDITION DE LA *SCHOLA CANTORUM*

269, Rue Saint-Jacques, 269

PARIS (Ve)

Nos 250-251. — 9e-10e Nos Abont 1919-1920

La présente Revue parut pour la première fois en janvier 1895, avec le titre et les collaborateurs suivants :

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

FONDÉE POUR ENCOURAGER

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne
La remise en honneur de la musique palestrinienne
La création d'une musique religieuse moderne
L'amélioration du répertoire des organistes

COMITÉ DE LA SOCIÉTÉ

M. ALEXANDRE GUILMANT
Président

M. le Prince DE POLIGNAC — M. BOURGAULT-DUCOUDRAY
M. VINCENT D'INDY
MM. G. DE BOISJOSLIN et CH. BORDES
Secrétaires

COLLABORATEURS DU JOURNAL

RR. PP. Dom POTHIER — Dom MOCQUEREAU — Dom BOURIGAUD — R. P. LHOUMEAU — M. l'abbe CARTAUD — M. l'abbé VELLUZ — M. l'abbé PERRUCHOT — MM. C. BELLAIGUE — C. BENOIT — BOURGAULT-DUCOUDRAY — G. DE BOISJOLIN — CH. BORDES. — MICHEL BRENET — J. COMBARIEU — P. CRESSANT — A. ERNST — H. EXPERT — A. GUILMANT — A. HALLAYS — V. D'INDY — A. JULLIEN — P. LALO — F. PEDRELL — A. PIRRO — G. SERVIÈRES — DE SAINT-AUBAN — J. TIERSOT — Dr WAGNER — A. WOTQUENNE.

Parmi les autres collaborateurs plus récents, citons encore :

S. G. Mgr FOUCAULT — R. P. Dom L. DAVID — R. P. J. BORREMANS — M. l'abbé P. BAYART — MM. Ant. AUDA — Eug. BORREL — A. GASTOUÉ — F. DE LA TOMBELLE — J. PEYROT — H. QUITTARD — F. RAUGEL – A. SÉRIEYX — J. DE VALOIS.

" **La Tribune de Saint-Gervais** " paraît mensuellement ; Revue *musicologique* et d'*Art chrétien*, elle s'adonne spécialement au *Chant grégorien* et *Populaire*, à la musique *polyphonique* et *d'orgue*; elle contient, de plus, de nombreuses études sur des sujets variés de *liturgie*, d'*archéologie chrétienne*, d'*art religieux*.

Les abonnements partent du mois de Décembre

Prix d'un fascicule : **1** fr. **75**

Chacun des tomes parus formant une année est mis en vente au prix de **16** francs (la première année exceptée)

	France, Belgique et Colonies	*Union Postale et Étranger*
Abonnement ordinaire..........................	**18** »	**19** »
Abonnement réduit réservé à MM. les Ecclésiastiques, les Communautés, les Professeurs et les Élèves de l'École..........................	**17** »	**18** »

Pour donner satisfaction à notre clientèle, nous ferons *un abonnement global*, comprenant la " **Tribune musicale** ", la " **Tribune de St-Gervais** " et les " **Tablettes de la Schola** " :

	France, Belgique et Colonies	*Union Postale et Étranger*
Abonnement..........................	**37** »	**39** »
Abonnement réduit réservé à MM. les Ecclésiastiques, les Communautés, les Professeurs et les Élèves de l'École..........................	**35** »	**37** »



BREF DE S. S. PIE X

à Charles BORDES

FONDATEUR DE LA *Schola Cantorum* ET DE LA *Tribune de Saint-Gervais*

PIUS PP. X

Dilecte Fili, salutem et Apostolicam Benedictionem. — Pergratum Nobis, ut intelligi potest, faciunt, quicumque illud propositum, quod mature inivimus, cantus liturgici ad veterem normam revocandi, labore sollertiaque sua faciunt expeditius. In hoc numero novimus peculiarem deberi locum tibi, qui vel ante, quam de Musica sacra praescriptum a Nobis esset, SCHOLAM CANTORUM istic ad vota Nostra institueris, et legitimam cantus Gregoriani disciplinam propagare non cesses. Quare habe tibi, quam mereris, a Nobis laudem, grataeque significationem voluntatis, simulque scito, Nos ab ingenio diligentiaque tua uberiores quoque exspectare, Deo adiuvante, fructus. Interea coelestium auspicem munerum, ac benevolentiae Nostrae testem tibi, dilecte Fili, Apostolicam benedictionem amantissime in Domino impertimus.

Datum Romae apud S. Petrum die 11 Iulii an. MDCCCCIV, Pontificatus Nostri anno primo.

PIUS PP. X.

PIE X, Pape.

Cher Fils, salut et bénédiction Apostolique. — Il Nous est fort agréable, comme on peut le penser, que le travail et les soins éclairés de diverses personnes avancent la réussite du projet, que Nous avons mûrement réfléchi, de rappeler le chant liturgique à son ancienne forme. Au nombre de ceux-là, il convient de vous donner une place particulière, à vous qui, dès avant que Nous ayons prescrit quelque chose sur la Musique sacrée, aviez déjà fondé la *Schola Cantorum*, conformément à Nos désirs, et qui ne cessez de propager partout la légitime discipline du chant grégorien. Recevez-en de Nous la louange que vous méritez, et la marque de Notre volonté reconnaissante, et sachez en même temps que Nous attendons encore de votre zèle ingénieux, avec l'aide de Dieu, les fruits les plus féconds. Nous vous accordons donc dans le Seigneur, de la façon la plus affectueuse, la bénédiction Apostolique, comme gage des faveurs célestes et témoignage de Notre bienveillance envers vous, Cher Fils.

Donné à Rome près Saint-Pierre, le 11 juillet 1904, la première année de notre Pontificat.

PIE X, PAPE.



LE BUREAU D'ÉDITION

De la *Schola Cantorum*, à Paris

Tel est le titre que Ch. Bordes, l'illustre apôtre de la restauration de la musique d'église en France, donna, en 1896, à l'une de ses fondations.

De concert avec Alex. Guilmant, le grand organiste, et le maître compositeur V. d'Indy, qui a continué d'en assumer la direction, Ch. Bordes avait donné à son *Bureau d'Édition* la devise même, les " Quatre Articles " qui furent la charte de fondation de la *Schola :*

1° L'étude et la propagande du *Chant grégorien*, restitué par Dom Pothier ;

2° La remise en honneur du répertoire « A cappella » ;

3° La création d'une *musique religieuse vocale moderne*, respectueuse des prescriptions et des formes de la liturgie ;

4° L'amélioration du *répertoire des organistes*, dans la même orientation.

La Schola Cantorum a pris ainsi l'initiative du mouvement de la réforme de la musique religieuse en France ; elle a été comme la « maison mère » des missionnaires de cette réforme, et des organisations qui tendent au même but.

Le Bureau d'Édition tient à rester fidèle à cet idéal : il a puissamment aidé les différentes fondations qui se sont occupées de la diffusion de la bonne musique d'Église ; on peut dire qu'il n'a pas failli à son but.

Tant par ses *rééditions des maîtres anciens* que par les *publications des compositeurs modernes*, il s'est toujours efforcé de rester dans la ligne de la musique religieuse vraiment *classique*, en se montrant en même temps le partisan résolu d'un art « vraiment moderne », héritier des justes traditions, mais jamais « moderniste ».

Les collections d'œuvres de Palestrina, Josquin des Prés, Orlande de Lassus, Victoria, parmi les anciens ; celles de Bordes, Guilmant, d'Indy, chanoine Perruchot, chanoine C. Boyer, F. de La Tombelle, etc., parmi les modernes, tant dans la forme du motet que dans le cantique en langue vulgaire ou les pièces d'orgue ; les publications pratiques de chant ou d'accompagnement grégoriens, de A. Gastoué, abbé Jacquemin, etc., sont un sûr garant de ce que vaut le Bureau d'Édition de la Schola, qui continue, plus que jamais, de par sa fondation et ses origines, à se consacrer exclusivement aux plus beaux modèles de la musique religieuse.

XXIe ANNÉE. — Nos 10-11 250-251 SEPTEMBRE-OCTOBRE 1920

LA TRIBVNE DE ST-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE & D'ART RELIGIEUX

PUBLIÉE SOUS LES AUSPICES DE LA

Schola Cantorum

Chant grégorien et populaire. — Polyphonie et Orgue. — Liturgie et Archéologie chrétienne.

ABONNEMENT	BUREAUX	ABONNEMENT
France et Colonies, Belgique. 18 fr. Union Postale (autres pays). 20 fr.	Au BUREAU d'ÉDITION de la Schola *269, Rue Saint-Jacques* PARIS	Pour MM. les Ecclésiastiques, pour les Communautés, les Professeurs et Élèves de l'Ecole. 17 fr. (France et Colonies, Belgique).

Le numéro : **1 fr. 75.** — Les abonnements partent du mois de décembre de chaque année.

SOMMAIRE

Robert le Pieux, roi de France et musicien

(c. 970 – 1031)

Elève de la célèbre *Schola* de Reims alors dirigée (980) par le fameux Gerbert, Robert, fils de Hugues Capet, y cultiva la musique, ayant pour condisciples dans les mêmes études le fils de l'empereur allemand et le prince royal anglais, attirés l'un et l'autre par l'excellence de l'enseignement donné alors, pour tous les degrés de la science, dans cette illustre école. Plus tard, Robert, devenu roi, n'oublia ni son maître, ni l'enseignement reçu, et, continuant de cultiver l'art religieux,

il prit un rang caractéristique et assez singulier parmi les monarques français.

La figure de Robert comme musicien religieux est, à coup sûr, fort intéressante et curieuse ; et si, à un tel titre, elle frappa fort l'esprit attentif des chroniqueurs du moyen âge, combien ne doit-elle pas paraître plus extraordinaire en notre temps, où nous n'imaginons guère un chef d'État moderne prenant place au lutrin d'une basilique, en surplis et en chape, pour y moduler ses propres compositions. Car, telle est la physionomie significative du roi Robert, en tant que musicien.

De tout temps, depuis cette époque, les historiens aussi ont été intrigués par cette personnalité curieuse ; mais les confusions produites à la longue par une interprétation défectueuse des textes, ont fait attribuer au roi musicien des œuvres évidemment pas de son inspiration, et ont jeté par cela même la suspicion sur l'ensemble des compositions qui lui sont attribuées.

Le mieux, en cette espèce, est d'aller aux sources, et d'en peser soigneusement les témoignages.

*
* *

La plus ancienne source sur Robert le Pieux est sa vie, écrite par le moine Helgand, bénédictin de la célèbre abbaye de Fleury, et son contemporain. (Helgand mourut en 1048, dix-huit ans après Robert.) Or, si le biographe insiste beaucoup sur sa piété, ses dons aux églises, sa munificence envers les monastères, il ne détaille aucunement ses capacités musicales, qui sans doute ne l'avaient pas frappé.

C'est seulement dans le cours du siècle suivant qu'apparaissent pour nous, mais greffés sur le texte plus ancien d'un chroniqueur de Saint-Denys, (voir plus loin, n° 4) les textes détaillés sur Robert le Pieux musicien, et, fait remarquable, la plupart de ces textes sortant des milieux où il eut l'occasion d'exercer son activité musicale : la *Schola* de Reims, l'abbaye de Saint-Denys, celle de Saint-Martin de Tours, et Paris, où écrivirent les historiens officiels et officieux des rois de France. Il y a donc les plus grandes probabilités pour que les renseignements donnés par ces sources autorisées soient sérieux et des plus acceptables. Ces textes ont d'ailleurs été en partie reproduits dans le *Recueil des historiens de la France*, tome X, où nous pourrons, entre autres sources, aller puiser.

1° D'une brève chronique de saint Martin de Tours, écrite en 1137, nous apprenons que Robert était musicien, qu'il fit le répons *Judea et Hierusalem*, et qu'on lui attribue une séquence *Sancti Spiritus* [1].

2° Le second texte, des plus intéressants, est fourni par la remarquable chronique de Guillaume de Malmesbury, vers 1147 [2], à pro-

1. Fecit responsum *Judea et Hierusalem*, et sequentia *Sancti Spiritus*. (*Rec. hist. Fr.*, X, 225.)
2. Editée par Hardy, Londres, 1840 ; reproduite dans Migne, *Patr. Lat.*, t. CLXXIX.

pos non pas de Robert, mais de son maître, le célèbre Gerbert. Le chroniqueur décrit, au § 168 [1], l'enseignement de celui-ci dans la *Schola* de Reims, et cite entre autres, comme exemple intéressant de son habileté mécanique et musicale, l'instrument hydraulique construit par lui, sur les données mêmes des théoriciens antiques.

Parmi ses plus beaux titres de gloire, il lui donne l'honneur d'avoir formé, entre autres élèves, le roi Robert :

« Et ce roi était lui-même remarquablement doué pour les chants ecclésiastiques ; et en cela, comme dans les autres choses, il fut grandement utile à l'Église. Enfin il composa la très belle séquence *Sancti Spiritus*, le répons *Judaea et Jerusalem*, et autres belles œuvres » [2].

La figure musicale de Robert commence à prendre corps. Elle va venir plus en relief avec les textes suivants.

3° La chronique d'Albéric de Trois-Fontaines, très sérieuse, et de très peu postérieure à la précédente, dit de Robert, dans le texte original :

« Il fut en littérature le disciple de Gerbert, composa deux séquences, le répons *O constantia martyrum*, les antiennes versifiées *Pro fidei meritis*, etc., le *Kyrie eleison Cunctipotens genitor* [3]. »

Mais la même chronique reçut, quelque cinquante ans plus tard, des additions, desquelles il résulte que les sources utilisées par le continuateur distribuaient à Robert les deux séquences *Sancti Spiritus* et *Rex omnipotens*, l'*Alleluia, Eripe me*, le répons *Judaea et Jerusalem*, et l'autre répons *Cornelius Centurio*, sur lequel les historiens de saint Denys nous renseigneront [4].

Nous discuterons plus loin l'autorité de ces attributions.

4° Le livre des Miracles de saint Denys, qui est peut-être la source la plus ancienne de tous ces textes, utilisé par le rédacteur de la chronique Strozziano, en 1180, nous montre Robert ayant l'habitude, aux solennités, de paraître au chœur de la basilique de Saint-Denys en chape, en compagnie du chantre, et tenant son sceptre en guise de *pedum* ou bâton cantoral. Les mêmes textes nous disent que le roi « composa aussi divers chants », mais sans autres détails [5].

5° Le même renseignement général est donné par l'abrégé de l'histoire de France écrite, — en français, — sous Philippe Auguste :

1. *Op. cit.*, p. 275-276 ; *P. L.*, col. 1140.

2. Et erat ipse rex in ecclesiasticis cantibus non mediocriter doctus ; et tum in hoc, tum in ceteris, multum Ecclesiae profuit. Denique pulcherrimam sequentiam *Sancti Spiritus* et responsorium *Judaea et Jerusalem* contexuit et alia pulcra, quae non me pigeret dicere, si non alios pigeret audire. — (Je corrige : *Judaea* au lieu de *Juda*, fautif dans l'édition, et, au lieu de « plura », *alia pulcra*, comme le porte le texte manuscrit cité par les auteurs de l'*Histoire littéraire de la France*.)

3. Pertz, *Monumenta Germaniæ historiæ*, *Script.* 23, p. 776, 39. Fuit autem in litteratura discipulus Gerberti. Fecit duas sequentias, responsorium *O constantia martyrum*, antiphonas versificatas *Pro fidei meritis* et cetera, *Kyrie eleyson Cunctipotens genitor*.

4. Même édition, passages interpolés entre crochets.

5. Duchesne, t. IV, p. 146 ; *Rec. hist. Fr.*, t. cit. 273, 311, 381.

« Moult autres bones choses escrit-il autresint et fist de son sens, qui sont mout sovent ramenteues à Dieu et en sainte Yglise [1]. »

6° La chronique de saint Martin de Tours (ann. 1226) attribue à Robert : *Rex omnipotens, Sancti Spiritus, Judaea et Jerusalem*, déjà cités, et, de plus, *O quam admirabilis* et *O constantia martyrum* [2].

7° Les collections des grandes chroniques compilées au XIIIe siècle et au XIVe précisent tous ces traits, et ajoutent [3] :

« Or comme la reine Constance le voyait absorbé par ces compositions, elle lui demanda un jour par jeu de faire quelque chant sur elle : le roi le promit volontiers, et écrivit le répons *O constantia martyrum* en l'honneur de saint Denys et des autres martyrs, ses compagnons. »

8° « Bon clers fu et merveilleus trovierres de biaus diz en sequences et en respons que l'on chante en S. Eglise,... *Sancti Spiritus* ; *Juda et Jerusalem ; O constantia martyrum,* et ce respons de s. Père, *Cornelius Centurio*. Un jor estoit à Rome le jor de la feste S. Père ; present estoient li Apostole [le Pape] et li cardinaus ; et li Rois s'en ala vers l'autel, et fist samblant ausi come s'il ofreist grant chose, si mist une escroé [ung rollet], où cil respons estoit escris et notez [4]. »

9° Rien de nouveau dans la chronique des rois de France, écrite en 1368, qui ne fait que répéter les autres textes [5].

10° Enfin, cet extrait d'un abrégé de l'histoire des rois de France, qui finit à Philippe VI, en 1380, est à citer tout entier :

« Ce Robert fut moult attrempés, et fut moult bien lettrés ; et ama moult religion et l'église, en tant que ès grant solempnités il chantoit en cuer avec les chanoynes et les moines, et vestoit la chappe de cuer, et tenoit cuer ; et fist aucuns chans bien devos, que on chante d'aujourd'hui ; c'est-à-dire la Prose du S. Espérit, *Jam Spiritus assit nobis gratia* ; le respons de la veille de Noël, *Juda et Jherusalem*, *nolite timere* ; des martirs, *Concede nobis quesumus*. Et comme Constance sa femme lui deist une foiz par jeu que il feist aucun bieau chant d'elle : « Volontiers, — dit-il, — je vas faire le respons S. Denis, *O constantia martyrum* ». Et fist plusieurs autre choses [6] ».

11° Ajoutons, pour être complet, la chronique de Hirsauge, due à l'abbé Jean de Trithème, le dernier annaliste ecclésiastique du moyen âge (1516), et qui n'ajoute rien de particulièrement nouveau à l'ensemble des textes précédents. Toutefois, le chant de la Pentecôte attribué à Robert par Trithème est le *Veni Sancte Spiritus*, qu'il confond avec la prose toujours chantée de notre temps, et, à propos du *Cornelius Centurio*, l'abbé de Hirsauge note que le pape Gerbert, sur la prière de ses

1. *Rec. hist. Fr.* 280.
2. *Id.*, 281.
3. Composuit etiam quosdam cantus... Cum autem Constancia regina eum hiis esse intentum, ei dixit quadam die per iocum ut faceret de ipsa aliquem cantum ; rex autem libenter annuit, et scripsit ℟. *O constantia martyrum*, in honore S. Dionysii et ceterorum martyrum. — Bib. nat. Paris, 4606,5° (ancien Colbert 6635.)
4. Chroniques de Saint-Denys, *Rec. hist. Fr.*, id., 305.
5. *Id.*, 302.
6. Bibl. nat. Paris (St Victor, 419), p. 14.

clercs, et en mémoire du « très saint » roi, ordonna que ce répons serait désormais exécuté dans l'office [1].

***

Tel est l'ensemble des documents historiques que nous possédons sur Robert le Pieux musicien. On voit qu'ils sont parfaitement concordants, et dépeignent un prince goûtant particulièrement le chant grégorien au point, les jours de solennité, d'aller tenir chapelle, à Saint-Denys particulièrement, pour y remplir l'office de chantre au milieu du chœur, ce qui indique chez le roi une voix habile, sonore et souple.

Mais Robert est aussi un compositeur ; toutes les sources lui attribuent divers chants liturgiques, et ces sources sont à peu près concordantes.

Remarquons d'ailleurs que Robert est également un littérateur : il a écrit de la musique, et fait aussi d'élégantes paroles. De plus, en qualité de roi de France, il a promulgué certaines solennités liturgiques ; l'importance donnée à la fête de la Nativité de la Sainte Vierge serait comprise dans ces décisions.

Les sources sont unanimes à lui reconnaître :

a) Les répons *Judaea et Jerusalem* ; *O constantia martyrum* ; *Cornelius Centurio*. Une d'elles ajoute le *Concede nobis*, une autre l'*O quam admirabilis*.

b) Deux séquences. Presque tous les textes identifient ces séquences : l'une avec un chant pour la Pentecôte, mais qu'on cite sous diverses formes, *Sancti Spiritus* — *Jam Spiritus* — *Veni Sancte Spiritus* ; l'autre, nommée par deux textes seulement ; le *Rex omnipotens* de l'Ascension.

c) Divers chants, parmi lesquels seuls la chronique d'Albéric et ses additions précisent : les antiennes de la série *Pro fidei meritis*, le *Kyrie Cunctipotens*, l'*Alleluia*, *Eripe me*.

De ces attributions, discutons les dernières.

L'*Alleluia, Eripe me* se trouve déjà dans le « cantatorium » de Saint-Gall du IXe siècle (voir fac-similé de Lambillotte, p. 165), ce que j'avais déjà remarqué dans mes *Origines du chant romain* ; il n'est donc pas de Robert le Pieux. Mais il convient de remarquer que les livres français antérieurs au roi musicien n'ont pas encore ce chant : il n'y figure pour la première fois, à ma connaissance, que dans le « tropaire » de Saint-Magloire de Paris (Bibl. Nat. Paris, latin 13252), monastère dont Robert fut alors le grand bienfaiteur. Il est donc possible que Robert le Pieux ait alors introduit chez nous l'usage de ce verset.

Le *Kyrie Cunctipotens* n'est certainement pas de Robert : attribué ordinairement à l'irlandais Tuotilo, moine de Saint-Gall (IXe-Xe siècle), on le trouve dans les manuscrits du Xe.

La question des antiennes *Pro fidei meritis* mérite un examen attentif. Cette série de chant au style gallican, ou mieux messin, très marqué, est absolument spéciale aux antiphonaires français à partir du XIe siècle.

1. *Annal. Hirsaug.*, éd. de Saint-Gall, 1690, t. I, p. 141.

Les paroles, fait unique pour une série de ce genre, sont entièrement en vers : glosant l'idée principale du psaume avec lequel on la chante, chaque antienne dénote un littérateur distingué.

Leur caractère musical, bien dans la tradition des chants particuliers aux églises de France, n'indique pas cependant une haute antiquité ; chaque mélodie est écrite à tour de rôle pour les huit « tons » du chant liturgique, suivant un système dont Étienne de Liége donna le premier l'exemple, au xe siècle, dans la composition de l'office de la Trinité et qui semble avoir été à la base de l'enseignement des écoles de Metz, et de ses filles, les écoles de Reims et de Chartres. Si la source unique qui place ces pièces au nombre des compositions de Robert n'y comptait pas en même temps les deux chants précédents, qui manifestement ne sont pas de lui, je n'hésiterais pas à les reconnaître immédiatement comme une manifestation de son génie. Ajoutons néanmoins ces antiennes à la liste des œuvres de Robert le Pieux, avec un point d'interrogation.

Le paragraphe *b* présente un problème difficile à résoudre. Robert, c'est certain, a composé des séquences, deux au moins ; mais quelles sont-elles ? Si c'est une séquence pour la Pentecôte, ce n'est pas le *Sancti Spiritus*, qui est sans conteste de Notker de Saint-Gall, son aîné, ni le *Veni Sancte Spiritus* dû à un chanoine parisien, Étienne Langton, devenu archevêque de Cantorbéry au commencement du xiiie siècle ; le *Jam Spiritus* n'existe pas [1]. Donc, Robert n'a composé aucune de ces trois pièces. Cependant, toutes les sources sont unanimes à lui attribuer un chant pour la Pentecôte, chant dans les premiers mots duquel il y a au moins *Spiritus*, ou *Sancti* (ou *Sancte*) *Spiritus*, ou même *Veni Sancte Spiritus*.

Si les textes confondent ce chant avec l'œuvre de Notker ou celle d'Étienne Langton, c'est qu'après avoir dit que Robert a composé des séquences, il était facile de confondre avec ces deux compositions une pièce commençant à peu près par les même mots. Or, il y a une pièce, autre qu'une prose ou séquence, et commençant ainsi : c'est le *Veni sancte Spiritus*, verset alléluiatique qui, à la messe de la Pentecôte, sert justement de prélude à la séquence dont les paroles commencent de même. De plus, ce chant ne se rencontre qu'à partir environ du premier tiers du xie siècle, dans des manuscrits français ; et, justement, le plus ancien qui, à ma connaissance, le mentionne, est encore le « tropaire » déjà cité du monastère parisien de Saint-Magloire et Saint-Barthélemy, collégiale que Robert le Pieux fit reconstruire, et qu'il protégea tout particulièrement.

Je crois donc que si ces fortes présomptions n'emportent pas la conviction *absolue*, il y a des chances d'une probabilité presque certaine pour que l'œuvre en question due au roi Robert soit le verset alléluiatique *Veni Sancte Spiritus*, facilement sujet de confusion avec les séquences voisines qui commencent par les mêmes mots.

La confusion peut également venir d'une autre raison, que confir-

1. *Jam* est visiblement une faute de lecture d'une abréviation de *Sanc*[*ti*].

merait d'ailleurs une autre attribution faite à Robert le Pieux. Le terme de *séquence* qui, primitivement, désignait purement une construction musicale, fut couramment, à l'époque qui nous occupe, employé aussi bien pour les paroles, qui en constituaient la *prose*. Or, un très grand nombre de proses, c'est-à-dire de paroles différentes, furent écrites sur les mêmes mélodies. C'est ainsi que la mélodie sur laquelle les églises de France chantaient, peut-être déjà au IXe siècle, le *Celsa pueri* des SS. Innocents, a été utilisée par Notker pour son *Sancti Spiritus* précédemment cité, et que le même air sert encore pour le *Rex omnipotens* de l'Ascension.

Ce *Rex omnipotens* ne date que du premier tiers du XIe siècle : c'est précisément l'époque de l'activité musicale de Robert le Pieux, à qui on l'attribue. D'autres sources, qui semblent plus autorisées, parce que plus proches du personnage, en font honneur à son contemporain, Hermann « Contractus » moine de Reichenau. Robert ou Hermann ? il semble difficile de se prononcer. Cependant, le manuscrit de Saint-Magloire, écrit à Paris même, au temps de Robert, pour une de ses abbayes préférées, donne de première main le *Rex omnipotens*. Ne serait-ce pas une indication, une probabilité en faveur de Robert ? Il y a plus. Le *Celsa pueri* français, ai-je dit, fournit la même mélodie que le *Sancti Spiritus* sangallien et le *Rex omnipotens*. Mais, avec les proses de cette première époque composées en rythmes libres, comme je l'ai fait observer dans mes *Variations sur la musique d'église*[1], les auteurs de paroles, surtout Notker, ne se gênaient pas pour donner au chant le coup de pouce voulu, qui le faisait mieux cadrer avec leurs vers. La même mélodie subit donc des fluctuations, qui finissent par en créer des variantes-types : *Celsa pueri* est le type français de cette mélodie, *Sancti Spiritus* en est la version suisse. Si Hermann « le raccourci » avait écrit le *Rex omnipotens*, qui est précisément sur le même air, nul doute qu'il n'ait choisi la version de ses voisins de Saint-Gall. Or, la version mélodique du *Rex omnipotens*, et le modèle même de ses paroles, sont donnés par la version française. Tout penche donc en faveur de l'attribution à Robert : textes des chroniques françaises, paroles écrites sur la version française de cet air, présence du *Rex omnipotens* dans un manuscrit parisien du temps même du roi musicien. Les auteurs latins de cette époque n'avaient pas l'habitude, comme leurs confrères d'Orient, de cacher leur nom en acrostiche dans leurs œuvres ; mais l'initiale des deux premiers mots ne seraient-elles pas une signature ? R*ex* O*mnipotens* n'équivaudrait-il pas à RO*bertus* ? ou simplement le mot *Rex* n'y suffirait-il ?

Je reconnais donc à Robert le Pieux, cette prose de l'Ascension. Cette première identification fixerait ainsi l'une des deux séquences attribuées au roi, quelle est l'autre ? Ou quelles sont les autres ? Je crois impossible de les déterminer.

On peut seulement remarquer que, pour la Pentecôte et son octave,

1. A propos de la séquence contre les Normands (vers 840), dont j'ai retrouvé la mélodie. Paris, au Bureau d'Édition de la Schola.

si le manuscrit de saint Magloire donne les proses habituelles aux églises de France il est seul à cette époque à donner, au vendredi, une séquence *Rex cœlice* (toujours *Rex* !). Peut-être serait-ce là aussi une pièce royale.

Enfin il faut reconnaître à Robert, sans hésitation possible, les *répons* dont on lui fait honneur, qui ont effectivement une parenté de style très grande, et dont les histoires, très personnelles, dont deux d'entre eux furent l'objet, assurent l'authenticité de l'attribution.

Ainsi, nous restituerons sans aucune hésitation au roi musicien les répons *Judaea et Jerusalem*; *O constantia martyrum*; *Cornelius centurio*: *Concede* (peut-être cet *O quam admirabilis* que j'ignore complètement par ailleurs, et qui peut être un chant en l'honneur de saint Martin).

En résumé, nous classerons ainsi, par ordre d'autorité, les compositions du roi Robert le Pieux qui sont connues avec certitude :

Répons : *Judaea et Jerusalem*; *O constantia martyrum* ; *Cornelius centurio* ; hors de toute discussion : *Concede nobis* et *O quam admirabilis*, indiqués par un seul texte.

Antiennes : la série *Pro fidei meritis*, indiquée aussi par un seul texte.

Séquences et autres chants : le *Rex omnipotens* (paroles seulement, écrites sur la mélodie du *Sancti Spiritus*) ; et peut être, aussi, le verset alléluiatique *Veni Sancte Spiritus*.

Quant aux œuvres autres, que les annalistes sont unanimes à reconnaître comme témoignage de l'habileté de Robert, mais qu'ils ne citent pas, je ne vois pas par quel moyen nous les pourrions reconnaître, à moins d'une découverte inattendue.

J'ajouterai, pour être complet, que divers auteurs, surtout modernes, et que j'ai suivis dans deux études précédentes où j'avais incidemment parlé de notre compositeur, — ont aussi attribué à Robert le Pieux la musique des admirables répons de la Nativité de la sainte Vierge. En travaillant spécialement la question, je n'ai trouvé aucun texte authentique qui puisse étayer cette attribution. *Aucune* source ne donne ces répons au roi musicien ; *toutes* celles qui en parlent en font œuvre de Fulbert, d'ailleurs son condisciple à Reims et son ami, plus tard évêque de Chartres, et dont il fit son archichancelier. Je renvoie ici spécialement à Guillaume de Malmesbury et Guillaume Godelle, très formels sur ce point [1]. Dans ses *Institutions liturgiques* (t. I, p. 294 de la 2e éd.,) Dom Guéranger fait encore honneur à Robert, de séquences « pour Noël, Pâques, l'Ascension, la Nativité de la sainte Vierge, les fêtes de saint Martin, de saint Remy, de saint Agnan, évêque d'Orléans, etc. Il célébra la sainte Vierge en vers latins. » Je ne sais pas où le savant abbé de Solesmes a puisé ces renseignements, qui me paraissent absolument sujets à caution, s'ils ne viennent pas d'une mauvaise interprétation de textes divers [2].

1. On consultera avantageusement sur Fulbert, son œuvre musicale et les élèves qu'il forma, *la Maîtrise de N.-D. de Chartres*, par M. l'abbé Clerval, et, du même auteur, *Les Écoles de Chartres, au moyen âge*.

2. Par exemple, la mention de l'Ascension est justifiée par le *Rex omnipotens* ;

Certaines des œuvres de Robert le Pieux sont restées dans la liturgie : la plupart en sont sorties ; d'autres sans doute n'en firent jamais partie. Plusieurs sont d'ailleurs publiées, musique ou paroles, et ces publications concordent, à d'infimes détails près, avec les nombreux manuscrits qui les contiennent. Leur interprétation est aisée, puisque le XIe siècle français, qui tient exactement le milieu entre l'art grégorien antique et la musique mesurée et polyphone, fut par excellence le règne du « planus cantus », orné et romantique, dont les ligatures ne laissent point de place à l'incertitude tonale ou rythmique.

Les quatre répons de Robert le Pieux ont été publiés, en particulier, par Dom Pothier, dans le *Processionale monasticum* de Solesmes ; j'ai donné la série complète des antiennes *Pro fidei meritis* dans la « petite feuille » n° 18, au bureau d'édition de la *Schola*.

Voici maintenant quelques détails sur chacune de ces diverses œuvres.

IUDAEA ET HIERUSALEM.

Répons pour la vigile de Noël. On le trouve, à partir de la fin du XIe siècle et au XIIe, dans la plupart des antiphonaires, soit en supplément, soit inséré dans le corps de l'office. Ce répons ne fait pas toutefois partie de l'office romain. Avec un certain nombre de modifications de détail, l'église de Paris avait continué à exécuter ce chant, à la procession de la vigile de Noël, jusqu'en 1873. La congrégation des Bénédictins de France le possède toujours, dans le *Processionale monasticum*, Solesmes, 1895, p. 25. C'est des modifications apportés au XVIIIe siècle à la liturgie de Paris, que les éditeurs des textes mentionnés plus haut ont tiré la leçon fautive *O Juda* à la place de *Judaea*.

Les répons de cette époque sont caractérisés par la forme, plus romantique que classique, de la mélodie, spécialement ceux du roi Robert, où la recherche de l'expression est visible. Le compositeur évite avec soin la formule, et cela paraît surtout dans les « versets ». Les versets de répons, en effet, sont habituellement calqués sur des formules types, disposées en huit « tons » : les compositeurs français, à partir du IXe siècle, s'efforcent de varier ces tons, et, bientôt, de composer pour les versets des mélodies spéciales.

Rien ne permet de fixer la date de cette composition. Toutefois, le fait qu'elle est habituellement mentionnée en tête des œuvres similaires du roi musicien peut laisser supposer qu'il s'agit d'une des premières en ce genre. La modalité de ce répons est du IVe ton ou deuterus plagal, mode de *si* (ou de *mi* avec *si* bémol).

Texte emprunté à Isaïe.

celle de la Nativité de la sainte Vierge est corollaire de l'attribution erronée des repons de Fulbert à Robert et de la solennisation de la même fête ; celle de saint Denys par l'*O constantia*. Pour les autres il y a un rapprochement avec le texte où Helgand nomme les saints préférés de Robert « Speciales amici..., sanctus quoque Martinus, sanctus necnon Anianus, atque victoriosi Martyres Christi », *Patr. Lat.*, CXLI, col. 918.

*

O CONSTANTIA MARTYRUM.

On en a plus haut lu l'histoire, résultat d'une demande de la reine Constance, jalouse de ce que son mari consacrât trop ses chants à Dieu et à ses saints. Le début contient le jeu de mots qui servit à Robert à se divertir aux dépens de la reine : *O constantia* (*Process.*, 195). On a vu que ce répons fut écrit en l'honneur des martyrs saint Denys et ses compagnons ; dans l'ancienne liturgie de Paris, en usage jusqu'au XVIIIe siècle, on l'avait adopté pour la procession solennelle avant la grand'messe de la fête ; à Notre-Dame, on le chantait tandis que le clergé allait faire « station » à la chapelle Saint-Denys-du-Pas, derrière le cloître. (En revenant, on chantait le *Stirps Jesse* de Fulbert). La société des « Amis de Cathédrales », dans sa réunion de mai 1912, a fait de nouveau résonner les voûtes de l'abbatiale de Saint-Denys des échos de l'*O constantia*, où il n'avait plus été exécuté depuis deux siècles.

Le rapport que ce chant présente avec la reine Constance l'indique donc comme datant des années 988-989, époque du second mariage de Robert et de la mort de Constance.

Modalité : 1er ton (*ré*).

Texte du roi Robert.

CORNELIUS CENTURIO.

Ce répons, également l'objet d'une anecdote curieuse, est fameux. C'est au cours d'un voyage à Rome en 1020, que Robert l'offrit au Pape Sylvestre II, qui n'était autre que son ancien maître Gerbert ; on a vu la scène : au cours de la messe solennelle de la fête de saint Pierre, le roi va majestueusement déposer sur l'autel, comme offrande, le rouleau de parchemin où il avait copié les paroles et les notes de son répons. Celui-ci a disparu de la liturgie actuelle, mais les Bénédictins l'ont rétabli à la procession de la chaire de Saint-Pierre (*Process.*, 125) ; même modalité que le précédent.

Texte, *Actes des Apôtres*.

CONCEDE NOBIS.

Même caractéristiques que les autres œuvres, et du même mode que les répons précédents, avec lesquels on pourra le comparer. A noter que la première partie des versets suit encore la formule grégorienne ; l'ensemble du chant est aussi un peu moins développé que les autres compositions de Robert. C'est ce qui pourrait jeter un doute sur la légitimité de cette attribution, qui n'a pour témoin que l'abrégé de l'histoire des rois de France. Mais la manière de broder la formule, sur *intercessio* et *actio*, est exactement la même que dans l'*O constantia*, sur *subveniant meritis* (*Process.*, 202).

Texte emprunté à une oraison liturgique.

Pro fidei meritis.

Ces mots forment la première antienne de toute une série qui n'a jamais été rééditée, à part quelques passages, jusqu'à la publication que j'en ai donnée (petite feuille nº 18, du Bureau d'Edition de la Schola). Les antiennes de cette série sont destinées à accompagner les psaumes principaux de l'office nocturne des dimanches, pour leur donner plus de solennité que les très simples antiennes du rite grégorien. Ellessont au nombre de neuf, réparties trois par trois sur chacun des nocturnes : en voici le texte, que j'ai pris en plusieurs antiphonaires du moyen âge.

Ier Nocturne.

I. (*Ps. 1*). *Pro fidei meritis, vocitatur iure beatus*
Legem qui Domini meditatur nocte dieque.

II (*Ps. 7*). *Juste Deus, iudex fortis, patiensque benignus,*
In te sperantes muni miserando fideles [1].

III. (*Ps. 11*). *Surge ! et in æternum serva munimine sacro :*
Custodique tuos, Astripotens, famulos.

IIe Nocturne.

IV. (*Ps. 15*) *Naturæ genitor, conserva morte redemptos,*
Facque tuo dignos servitio famulos [2].

V (*Ps. 16*). *Pectora nostra, tu, Conditor orbis, adure,*
Igne pio purgans, atque cremando probans.

VI. (*Ps. 17*). *Tu, populum humilem salvasti ab hoste, Redemptor :*
Atque superba tuo colla premis iaculo.

IIIe Nocturne.

VII. (*Ps. 18*). *Sponsus ut e thalamo processit Xs* [*Christus*] *in orbem,*
Descendens cælo iure salutifero.

VIII. (*Ps. 19*). *Auxilium nobis Salvator mitte salutis,*
Et tribuas vitam tempore perpetuo.

IX. (*Ps. 20*). *Rex sine fine manens, miseris tu parce ruinis :*
Praemia concedens, et tua cuncta regens [2].

J'ai dit plus haut que les mélodies de ces chants suivent le cycle des huit tons liturgiques : la neuvième antienne est du ɪᴠe ton. Cette antienne et la ɪᴠe offrent d'ailleurs des spécimens du mode plagal de *mi*

1. Ces deux antiennes, réunies en une, figurent dans le Processional bénédictin, p. 109-110.
2. Voir la note suivante.
2. Cette antienne, réunie à la IVe dans le Processional bénédictin, p. 110.

tel qu'il était alors constitué, avec un mélange de l'ancien dorien relâché, et du mixolydien transposé.

Au point de vue du texte, ces pièces montrent que, quoi qu'on en ait dit, les écrivains des environs de l'an mille savaient tourner le vers latin héroïque, et elles sont le meilleur éloge de l'enseignement de Gerbert à l'école de Reims.

Rex omnipotens.

J'ai dit plus haut les raisons qui me font conserver à Robert le Pieux, de préférence à tout autre, l'attribution de ce poème. Ici, ce n'est plus le vers romain classique, c'est l'art des clausules, où le littérateur est obligé de calquer ses périodes sur les incises mélodiques de son modèle. On trouvera ce modèle, le *Celsa pueri*, dans Aubry, *Musique et musiciens d'église en Normandie*, p. 31-34, dont la version est bonne, et n'appellerait que d'insignifiantes corrections. Et cet air, on l'a vu, est celui du *Sancti Spiritus*, d'où les confusions à ce sujet. Le texte du *Rex omnipotens* a déjà été publié par Ul. Chevalier, *Poésie liturgique*, nº 102, mais avec quelques coupes de phrase que l'origine musicale de la pièce ne permet pas de conserver. J'ai d'ailleurs revu le texte sur le manuscrit de saint Magloire.

Entrée : Rex omnipotens — die hodierna,

I. Mundo triumphali — redempto potentia,
Victor ascendit — cælos unde descenderat.
II. Nam quadraginta — postquam surrexerat
Diebus sacris, — confirmans pectora
III. Apostolorum pacis cara — relinquens oscula :
Quibus et dedit potestatem — laxandi crimina,
IV. Et misit eos in mundum, baptizare cunctas animas
In Patris et Filii et Spiritus Sancti clementia.
V. Et convescens — præcepit eis — ab Jerosolyma
Ne abirent, — sed exspectarent — promissa munera.
VI. Non post multos enim dies — mittam vobis — Spiritum paracletum in terra,
Et eritis mihi testes — in Jerusalem, — Judaea sive et Samaria.
VII. Et cum hoc dixisset, videntibus illis, — elevatus est et nubes clara
Suscepit eum ab eorum oculis ; — intuentibus illis aera,
VIII. Ecce stetere — amicti duo viri — in veste alba
Juxta, dicentes : — Quid admiramini — cælorum alta ?
IX. Jesus enim, — hic qui assumptus — est a vobis ad Patris dexteram,
Ut ascendit, — ita veniet — quærens talenti commissi lucra.
X. O Deus maris, poli, arvae, — hominem, quem creasti, fraude subdola
Hostis expulit paradiso — et captivatum secum traxit tartara.
XI. Sanguine proprio — quem redemisti Deo, — illuc et provehis, — unde prius corruit — paradisi gaudia.
XII. Judex cum veneris — judicare saecula, — da nobis, quaesumus, — sempiterna gaudia — in sanctorum patria.

Finale. In qua tibi cantemus omnes alleluia.

Un tel spécimen de littérature ne saurait rien ajouter à la gloire de Robert le Pieux : même vis-à-vis des nombreux exemples du genre, fréquemment médiocres, celui-ci est faible. Il me semble voir là plutôt un devoir, tel que Gerbert aurait pu en donner à ses élèves débutant en composition latine. Léon Gautier, bon juge, mais peut-être un peu trop ami des clausules, goûtait cependant beaucoup la strophe *O Deus maris*.

Veni sancte spiritus.

Nous arrivons enfin à cette pièce, très connue et très goûtée, qui sert de 2e répons d'alléluia pour la fête de la Pentecôte. On a vu comment les chroniques ont confondu, grâce à la similitude des paroles, ce chant avec d'autres, qui ne sauraient être de Robert le Pieux. C'est ce qui fait que je suppose que cette énigmatique indication regarde bien la mélodie alléluiatique ici désignée, comme je l'ai dit plus haut.

Cette mélodie appartient d'ailleurs au même style que les œuvres du roi Robert sur lesquelles aucun doute n'est possible. Elle est, de plus, un exemple remarquable de la façon dont la *variation amplificative* était mise en usage par les mélodistes du XIe siècle, suivant un procédé dont le Graduel Romain contient plusieurs exemples pour des compositions de la même époque et du même genre [1].

Dans ce *Veni sancte Spiritus*, les paroles sont empruntées à une antienne d'origine française, qui était chantée dans l'office de la Pentecôte et qu'on a rééditée dans l'Antiphonaire Vatican.

Le thème mélodique dont le verset est issu est, lui aussi, d'origine française et fort ancien ; le beau *Popule meus*, du Vendredi saint. La division de la phrase, la répétition des motifs, la progression du chant sont analogues, mais le tout est traité avec un tel art, une émotion si abondante et si précise à la fois, que ces deux pièces sont bien différentes les unes des autres.

Dans le répons alléluiatique, il y a, sur le mot *alleluia*, une véritable « exposition », divisée en trois sections ; le verset constitue un « développement », où les trois motifs de l'exposition vont tour à tour correspondre aux divisions du texte : *Veni* est basé sur le chant de *alleluia* ; sur *Sancte Spiritus*, le thème est remonté d'un degré, et amplifié. La suite du texte, sur *reple tuorum corda fidelium* correspond à la seconde section de l'exposition. La troisième section, à son tour, est variée et brodée, avec répétition du motif, sur *et tui amoris*, point culminant de l'œuvre, et close, sur les derniers mots, par la réexposition de la phrase originale, amenée par un court conduit sur *in eis*.

Cette pièce est un véritable joyau de construction savante et d'émotion inspirée. Sa modalité est du premier plagal.

La vocalise sur *amoris* a eu la faveur des compositeurs de motets, au XIIe siècle et au XIIIe, et on la trouve employée plusieurs fois comme *tenor* [2].

1. Voyez entre autres les versets alléluiatiques *Non vos, Virga Jesse, Dulce lignum*.
2. Voir Aubry et Gastoué, *Recherches sur les ténors latins*, Paris, 1907, p. 10, n° VII.

*
* *

Tel est ce que nous pouvons connaître de l'œuvre de Robert le Pieux, le roi musicien ; le reste nous échappe : mais ces compositions, si riches d'inspiration mélodique, si variées, tout en restant du même style, témoignent en son auteur un musicien en possession de toute sa technique, et un véritable artiste, dans toute l'acception du mot.

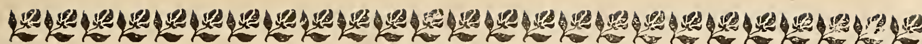
A. Gastoué.



Glanes. — Annonçant à ses lecteurs la mort de l'organiste de la cathédrale, un journal de.... ajouta ces paroles de consolation :

« Nous sommes certains qu'à ce grand artiste chrétien Dieu aura donné dans son paradis un orgue infiniment plus beau que celui de la cathédrale (!) sur lequel, avec le chœur des Anges et des Saints, il chantera éternellement la gloire du Très Haut. »

Très joli, mais pas très flatteur pour l'instrument.



NOUVELLES ET COMPTES RENDUS

Les Journées Grégoriennes de Lourdes.

Fondées l'an dernier et organisées par la Société des *Amis du chant Grégorien*, les Journées Grégoriennes, fixées aux 24, 25, 26 août pour leur seconde année, ont montré une fois de plus l'ampleur du mouvement et son importance.

Un très grand nombre de *Scholæ* étaient présentes, du Midi surtout, naturellement, et un nombre plus grand encore d'adhérents étaient venus individuellement de tous les points du territoire. La réussite d'une telle réunion fait le plus grand honneur à M. le chanoine A. Marty, qui en eut l'initiative et le mérite de l'organisation pratique. Comme l'an dernier, c'est l'éminent bénédictin, le R. P. Dom L. David, à qui incombait la direction générale et grégorienne de ces belles journées, qui sont en passe de devenir comme l'organe d'un Congrès permanent de chant grégorien. La *Tribune de Saint-Gervais* ne peut que s'en féliciter, elle qui a tant fait, depuis vingt-cinq ans, pour susciter ou favoriser de tels mouvements. Notre confrère espagnol, la revue *Musica Sacro-Hispana*, était représentée par l'excellent compositeur et critique qui la dirige, le R. P. N. Otaño.

Le programme de ces Journées bien remplies et fructueuses d'enseignement et de résultats pratiques, d'encouragement pour les adhérents, était le suivant :

Mardi 24 août. — Salle des séances. 9 h. — Séance d'ouverture. — Chant du *Veni Creator* à deux chœurs. *Allocution* de M. le chanoine Marty, président des « Amis du Grégorien » : *Causerie* de Dom L. David : (Liturgie et chant grégorien. Principes essentiels d'exécution du chant grégorien). *Répétition* des pièces grégoriennes du programme. — Cantiques populaires régionaux. — *14 h. Séance d'études.* — Chant de l'*Ave Maria* de M. Raffat de Bailhac. *Leçon pratique*, par D. L. David, sur les pièces à exécuter. *16 h. 30. — Répétition des pièces polyphoniques*, sous la direction de M. Raffat de Bailhac, maître de chapelle, organiste titulaire de la cathédrale de Nancy. — *20 h. 15.* — Eglise paroissiale. Cantique populaire. — *Conférence* par M. l'abbé Bayart, inspecteur diocésain du chant sacré à Lille, sur les Complies (liturgie et chant). — *21 h.* Cantique : *Douce Reine du Ciel*, de D. L. David. — *Chant des Complies.* — *Salve Regina* (orné).

Mercredi 25 août. — 8 h. 30. Séances d'études. Cantique : *O Saint Esprit*, de l'abbé F. Brun. *Canférences* sur le Propre de la messe, par M. le chanoine J. Victori, maître de chapelle de la cathédrale de Strasbourg,

et sur l'Ordinaire (IX), par M. l'abbé Méfray, maître de chapelle des Sables-d'Olonne. — *10 h. 30.* Église paroissiale, Cantique populaire. *Messe votive de la T. S. Vierge* (*Salve Sancta Parens*). Ordinaire : *Kyrie* et *Sanctus*, de la *M. Orbis factor* (*XI*). *Gloria* et *Agnus* de la *M. Cum jubilo* (*IX*). — *Credo III.* Offertoire : *Ave Maria*, à 2 voix, de Raffat de Bailhac, précédé d'une introduction grégorienne. *Benedictus*, à 4 v. m., de Palestrina (*M. Salve Regina*). Après la messe, cantique : *O Vierge Marie*, de C. Bordes. — *14 h. Séance d'études.* — *Conférence* par M. l'abbé Ch. Méfray : organisation et formation d'une *Schola* ou d'une maîtrise qui veut durer et prospérer. *Conférence* par M[lle] Lebègue sur les *Scholæ* de dames et jeunes filles, et les œuvres annexes. *Répétition* grégorienne. — *17 h. 30. Vêpres de Ste Jeanne d'Arc* (église paroissiale). Les 2[e] et 4[e] psaumes *Laudate* (7[e] ton), et *Nisi Dominus*, 1[er] ton), ainsi que le *Magnificat* (8[e] ton), furent alternés en faux-bourdons (Perruchot). — *Salve Regina.* — *Salut du Très Saint Sacrement* :

1° *O salutaris*, de l'abbé L. Boyer ;

2° *Homo quidam*, grégorien ;

3° *Ave Maria*, à 2 v. inég. de Perruchot ;

4° *Oremus pro Pontifice*, grégorien :

5° *Tantum ergo* mozarabe, 1[re] str. en grégorien ; 2[e] str. à 4 v. m. de Vittoria ;

6° *Misericordias Domini*, grégorien.

Cantique à la Vierge de Mai, de R. de Bailhac.

20 h. 15. — Église paroissiale, Cantique populaire. *Conférence* par Dom L. David, sur les Vêpres (liturgie et chant). — *21 h.* Cantique : *Salut, Reine des Cieux*, de Montillet. *Chant des Complies.* — *Salve Regina.*

Jeudi 26 août. — *8 h.* Église paroissiale, *Messe de Requiem*, suivie d'Absoute, pour les Morts de la guerre et pour les Congressistes défunts des Journées de 1919. Après l'élévation : Hymne *O salutaris Hostia sacra.* — Après l'Absoute : Motet *In pace*, à v. d'hommes, de R. de Lassus. — *10 h. Séance de clôture. Conférence* par M. l'abbé L. Boyer, maître de chapelle de la cathédrale de Périgueux : « Du village à la cathédrale » ; les répertoires vocal et instrumental, avec la manière de s'en servir. *Communications pratiques*, par MM. l'abbé Bayart, le chanoine Victori, l'abbé Bour, le R. P. David, le chanoine Marty. M. l'abbé Bayart parla sur « l'organisation du chant paroissial, surtout par les prêtres ». — *14 h. Eglise du Rosaire. Vêpres solennelles de la T. Ste Vierge* (Ant. *Dum esset Rex*, etc.). Les 2[e] et 4[e] psaumes *Laudate Pueri* et *Nisi Dominus* furent alternés en faux-bourdons (Perruchot), ainsi que le *Magnificat*. *Ave Maris Stella*, str. paires, à 2 v., de Berruyer. *Salve Regina.* Pièce d'orgue (Andante de la 4[e] Sonate, F. Capocci), Cantique *O Saint Esprit* (abbé Brun). Allocution. Salut du T. S. Sacrement. *O salutaris*, à 2 v., abbé Darros, *Adoro te* : 1[re] et dern. strophe ; une strophe intermédiaire à 2 v. ég.

Tota pulchra es (D. Pothier).
Tues Petrus, 2 v. inég. de Perruchot.
Da pacem, grégorien.
Tantum ergo de Palestrina, à 4 v. m. sur le *Pange lingua.* Cant. de Bach : *Louons le Dieu puissant,* avec paroles à N.-D. de Lourdes.

Programme d'orgue. — A l'église paroisiale, le grand orgue fut tenu par nos amis G. Guiraud et Déodat de Séverac ; celui-ci joua, entre autres pièces, variations sur *El divino,* ancienne mélodie catalane, et sa *Petite suite scholastique.* A l'église du Rosaire, M. l'abbé Darros exécuta : *Adagio* de la 3e symphonie pour orgue (Widor) ; *Andante* de la 4e Sonate pour orgue (Filippo Capocci) ; *Sortie* en *ré* mineur (Louis Vierne) ; *Prélude dialogué* pour orgue (abbé Darros).

Réunion spéciale. — M. l'abbé Bayart, l'organisateur du congrès de musique sacrée de Tourcoing, convoqua le lundi soir 23 août, à 8 h. 1/2 (salle des séances), MM. les Maîtres de Chapelle, directeurs et directrices de *Scholæ,* pour leur parler du projet d'une association nationale dont le principe a été adopté au dernier congrès de Tourcoing.

Vendredi 27 août, à 9 heures (salle des séances et annexes). — Session d'examens de capacité grégorienne ; ouverture par le R. P. Dom David. Le programme des examens fut le suivant.

1° *Brevet de capacité grégorienne pour scholiste ou chantre.* — Pièces de plain-chant imposées :

a) *Asperges me,* ton simple, avec le psaume.
b) Communion *Vidimus stellam,* de l'Épiphanie.
c) *Ave Maria,* offertoire du 4e dimanche de l'Avent.

Lecture d'un texte latin : principes d'accentuation latine ; prononciation romaine ; lectures de notes de plain-chant en notation guidonienne ; éléments de grégorien : clefs, figures de notes, neumes, règles du chant, psalmodie, etc. ; bonne utilisation des ressources de la voix : tenue, pose du son, justesse, etc. ; règles liturgiques pour l'exécution des pièces de la messe et des offices.

2° *Brevet de capacité pour l'accompagnement du grégorien.* — Même programme que pour le brevet simple et en plus :

a) Accompagnement de l'Offertoire *Assumpta est.*
b) Pièces imposée : *Fugue* de Mendelssohn.
c) Improvisation sur l'*Exaudi Christe* (Ordinaire des Saluts). A chaque reprise, le candidat devra accompagner un ton plus haut.

Afin de permettre à un certain nombre de grégorianistes qui ne pouvaient se rendre à Lourdes de subir les épreuves de capacité grégorienne, la Société des *Amis du Grégorien* délégua M. Amédée Gastoué, professeur de la *Schola Cantorum,* pour faire passer le même programme à Paris.

Enfin, une *Exposition Grégorienne et Liturgique* groupait les maisons d'éditions françaises et étrangères de chant sacré et de chasublerie, offrant aux membres de ces assemblées des spécimens de toutes les publications pratiques de chant liturgique et de musique d'église, en

même temps que les meilleurs modèles de vêtements et d'ornements conformes à la fois au véritable art religieux et à la vraie tradition.

En résumé, nouveau et convaincant triomphe pour les idées que nous exposons et défendons ici.

Sainte-Odile (Alsace). — Les fêtes du douzième centenaire de la grande patronne de l'Alsace ont commencé, en juillet, trop tard pour que nous ayons pu en rendre compte dans notre dernier numéro, par des pèlerinages populaires qui ont amené jusqu'à vingt mille hommes et jeunes gens de toutes les parties de l'Alsace, et ont donné lieu à d'intéressantes manifestations de « musique de plein air ».

Deux manuels populaires spécialement publiés pour la circonstance donnaient les chants principaux qui, en dehors du répertoire grégorien pur, devaient être exécutés; chants latins, depuis les *conduits* écrits au XIIe siècle par Herrade de Landsberg, l'abbesse de Sainte-Odile ; chants en langue allemande ou française, traditionnels au pèlerinage, avec des mélodies locales et intéressantes des siècles passés. Curieuse et typique exposition du chant alsacien populaire, religieux et même en quelque coin, profane, car les « Heures » de sainte Odile sont dites, si je ne me trompe, sur quelque ancienne et traditionnelle danse de campagne.

Le 11 juillet, la première octave des fêtes fut clôturée par une grand'-messe pontificale solennellement célébrée par Mgr Ruch, évêque de Strasbourg. La *Schola* était formée des cent soixante élèves du Grand Séminaire ; le grand orgue fut remplacé, pour cette liturgie de plein air, par l'harmonie municipale de Rosheim, à l'intention de laquelle avaient été transcrits préludes, interludes et accompagnements, par M. le chanoine F. X. Mathias, l'éminent musicien, dont chœurs et instruments exécutèrent un remarquable offertoire, et un *Domine salvam fac rempublicam*, qui produisirent une profonde impression.

Les séminaristes exécutèrent la messe à voix d'hommes en l'honneur de saint Arbogast, autrefois composée par le regretté ch. Hamm, l'ancien maître de chapelle de la cathédrale et fondateur de la *Cæcilia* qui a tant fait, et fait tant encore, pour la beauté du service liturgique.

Et cet office solennel n'a pas suffi devant l'affluence des pèlerins. Un second autel est élevé, une autre messe célébrée, un autre groupe d'instrumentistes, la fanfare de Reischoffen, accompagne les chants des nouveaux arrivants...

Ce sont là, en dehors même des manifestations de la piété populaire, d'intéressants exemples de ce que peut être, en pareilles circonstances, une « musique de plein air », bien comprise, et convenable à son objet.

Strasbourg. — L'Assemblée générale annuelle (la 25e), de l'Association diocésaine de Sainte-Cécile a eu lieu le 15 juillet, à Strasbourg-Neudorf. La grand'messe solennelle a eu lieu à l'église Saint-Louis-de-Gonzague, et la réunion des associés à la maison des œuvres de la même paroisse. Comme c'était la première réunion depuis 1914, une certaine solennité entourait l'office, que devait présider Mgr Ruch. Avant la messe une belle cantate de J. Erb fut exécutée, pour chœur à voix mixtes,

chœur de voix d'enfants, et orgue. A la messe, les *Kyrie*, *Gloria*, *Agnus*, furent empruntés à la « Messe des VII douleurs de la sainte Vierge », de J. Reingeissen, pour trois voix de dessus et deux voix d'homme ; le *Sanctus-Benedictus* fut celui de la belle messe de Notre-Dame de Lourdes, d'Edgar Tinel, à cinq voix aussi (sop. alt., 3 v. d'hommes) ; parmi les pièces du propre, le graduel et l'alléluia furent de Mathias, et l'offertoire de Griesbacher. A la fin, le cantique français *Je mets ma confiance*, sur la mélodie publiée pour le diocèse. Seuls, l'introït et la communion ont été chantés en grégorien. Le *Credo* fut le nº III de la Vaticane, le moins grégorien de tous. Sera-t-il permis de regretter que le chant grégorien n'ait pas tenu une part plus importante dans cette réunion si intéressante de musiciens d'église au milieu de ce programme varié ?

METZ. — Grand succès pour le chant grégorien, qui se trouva participer à... l'Exposition nationale de Metz d'une manière inattendue. Encadrées entre les superbes manifestations sportives de la F. G. S. P. P. et des congrès industriels, ont eu lieu en effet, au mois d'août, deux conférences de notre rédacteur M. A. Gastoué, l'une sur *le Chant grégorien : son passé, son présent, son avenir* ; l'autre, plus locale et qui tenait en même temps aux époques les plus lointaines de l'art liturgique, sur *l'Ecole messine*. Nous ne parlerons pas de la première, dont le sujet quoique connu, a vivement intéressé les nombreux auditeurs qui se pressaient dans la salle ; mais la seconde, par son caractère plus spécial, a rencontré un succès considérable. L'orateur y a présenté en effet le milieu d'abord où l'école même s'est formée, depuis l'époque gallo-romaine, la fondation de la *Schola cantorum* messine par saint Chrodegang, à l'imitation de celle de Rome, et les élèves illustres qui en sortirent, du VIIIᵉ siècle au XIᵉ, entre autres Amalaire, Étienne de Liége, indirectement saint Léon IX ; sans compter l'enseignement des écoles de Reims et de Chartres, sorti de celle de Metz.

Le tout était agrémenté de projections prises dans les anciens manuscrits messins de chant, montrant les phases de la formation et de la transformation de la notation neumatique à Metz, en même temps que la parfaite tradition de la phrase grégorienne authentique qui y fut conservée à travers les siècles. Chacun des exemples, commentés, était exécuté par les chœurs du Grand Séminaire et de la maîtrise de la cathédrale, « *Schola* messine du XXᵉ siècle » ; exécution et organisation de ces belles séances font le plus grand honneur à M. le chanoine Roupp, directeur de l'œuvre épiscopale de Saint-Ghrodegang, à M. l'abbé Thomas, directeur au Grand Séminaire, et à M. l'abbé Villier, directeur de la maîtrise de la cathédrale.

M. le Vicaire général Siebert était spécialement délégué par Mgr l'Évêque, empêché, et prononça une fine et encourageante allocution ; M. le Sous-Préfet Geay représentait M. le Préfet ; à leurs côtés, M. Prevel, qui fut le premier maire élu de Metz depuis l'armistice ; M. Delaunay, directeur du Conservatoire, etc.

Une belle exposition de manuscrits liturgiques, du IXe siècle au XVIe, avait été organisée par M. Clément, l'érudit archiviste, et par les soins de l'Œuvre de Saint-Chrodegang, avec le plus grand succès.

TONGERLOO (Belgique). — Le huitième centenaire de saint Norbert a déterminé, à l'abbaye prémontrée de Tongerloo, l'organisation d'une intéressante Journée liturgico-musicale, dirigée par notre valeureux collaborateur, le R. P. Jules Borremans, organiste de l'abbaye. Cette journée, qui eut lieu le 25 août, comprenait d'abord les offices liturgiques : la grand'messe pontificale célébrée par le R. Père Abbé du Bois-Seigneur-Isaac, suivant le rituel prémontré, si vivant et si remarquable, qui a conservé les cérémonies des anciens « Ordines » romains du VIIIe siècle et du IXe, avec quelques particularités gallicanes ; l'après-midi, vêpres solennelles, et salut.

Les chants du propre étaient exécutés par la *Schola* du monastère d'après l'édition spéciale à l'Ordre de Prémontré ; l'Ordinaire, auquel participaient les assistants, était pris dans la Vaticane. L'office liturgique fut intégralement exécuté en chant grégorien. Au salut, au contraire, la musique polyphonique domina, avec *Sanctus et Benedictus* ; *Tota pulchra es, Maria* ; *Tantum ergo*, à quatre voix mixtes avec et sans orgue et un beau *Magnus inter magnos* en l'honneur de saint Norbert, à six voix et orgue.

Le matin et le soir eurent lieu des conférences et des lectures sur les sujets suivants :

La transcription et l'accompagnement du chant grégorien, par M. l'abbé De Schutter et le R. P. Borremans ; *la musique à plusieurs voix à l'église*, par M. l'abbé Van Nuffel, l'excellent directeur de l'École de musique religieuse de Malines ; *la musique chiffrée dans les écoles, pour le chant populaire et le chant liturgique*, par MM. Tysmans, A. Verbist, professeurs à l'École normale de Malines ; et, sur le même sujet étendu dans le temps et l'espace, une autre lecture du R. P. Borremans sur l'usage de transcriptions analogues pour noter le chant grégorien dans sa forme primitive, en s'inspirant des notations similaires en usage au moyen âge.

Grand succès pour cette intéressante journée, pour la musique d'église et l'ordre de Prémontré.

NEW-YORK (U. S. A.). — Le Congrès grégorien qui avait été annoncé, le premier tenu aux Etats-Unis d'Amérique, a produit une grande impression dans les milieux catholiques et religieux de l'Amérique du Nord.

On sait que la direction en incombait à trois de nos compatriotes : les éminents bénédictins Dom Mocquereau et Dom Gatard, pour la direction du chant ; au grand orgue, Joseph Bonnet, organiste de saint Eustache, en tournée depuis quatre années aux Etats-Unis et au Canada.

Nous empruntons à *La Musique*, la vaillante revue de Québec, une partie du compte rendu qu'elle en donne, sous la plume de M. Alfred

Poulin, l'excellent maître de chapelle de Saint-Charles-de-Limoilon :

« Le Congrès international de chant grégorien qui a eu lieu à New-York, à la cathédrale Saint-Patrice, sous les auspices de la Société Saint-Grégoire d'Amérique, les 1er, 2 et 3 juin, est, sans doute, l'événement musical le plus important du genre qui s'est déroulé cette année sur le continent américain. De toutes les parties des États-Unis et du Canada sont accourues des délégations comprenant maîtres de chapelle et organistes, ainsi que plusieurs membres du clergé, qui ont suivi avec attention et intérêt les cérémonies qui ont eu lieu dans l'après-midi des deux premiers jours du Congrès.

« C'était vraiment impressionnant de suivre et d'entendre l'exécution du chant grégorien, pendant les offices liturgiques, par les *Scholae* composées des séminaristes de Saint-Bernard de Rochester, de Saint-Joseph de Dunwoodie et de Sainte-Marie de Baltimore, chantant le Propre, assistées de 3.500 enfants — venant de 47 écoles diverses — sous la direction de Dom Gatard, rendant avec un ensemble parfait l'Ordinaire de la messe.

« On a surtout remarqué l'exécution de la messe des morts, spécialement de l'*Offertoire* et du *Libera*, chantée, le deuxième jour, par les séminaristes de Saint-Joseph de Dunwoodie, ainsi que la non moins remarquable exécution de la Fête-Dieu, le dernier jour, par les séminaristes de Sainte-Marie de Baltimore sous la direction de Mgr Manzetti.

« C'est en plein New-York, dans sa plus riche cathédrale, que se sont déroulées pendant trois jours ces cérémonies liturgiques à jamais grandioses et mémorables, et du chant si pieux de l'Église catholique, le chant grégorien ; dans ce New-York tourmenté où l'on entend tant de musique et de toutes les sortes !

« Le succès a couronné les efforts des organisateurs de cette magnifique initiative, et ils reçoivent par le fait même le digne couronnement de leur vaillant travail pour une noble cause.

« Puisse leur exemple s'imiter au Canada et que l'on soit convié dans un avenir rapproché à un Congrès international du Chant grégorien dans une de nos principales villes canadiennes françaises. C'est le vœu sincère que nous formulons.

« Parmi les Canadiens français qui ont pris part au Congrès nous mentionnerons le R. P. Emile Fontaine, S. J., maître de chapelle à l'Immaculée-Conception de Montréal, l'abbé J.-G. Turcotte, maître de chapelle à la Cathédrale des Trois-Rivières, l'abbé Placide Gagnon, maître de chapelle à Notre-Dame de Lévis, le R. P. J. Leparoux, de North Battleford, Saskatchewan, MM. J.-F. Champagne, maître de chapelle à la Cathédrale d'Ottawa, Guillaume Dupuis, maître de Chapelle à Notre-Dame de Montréal, U. Deschênes, maître de chapelle à Sainte-Cunégonde, et Hervé Cloutier, organiste à Saint-Henri, Montréal. »

Ce n'est pas d'aujourd'hui, ajouterons-nous, que New-York s'est mis

au chant grégorien ; la *Tribune de Saint-Gervais* a parlé autrefois, à diverses reprises, de ce qui était tenté, sur un petit cercle peu à peu agrandi. C'est au R. P. Young, jeune Alsacien émigré au Canada en 1871, et entré dans la Compagnie de Jésus, que revient l'honneur d'avoir commencé dans l'église de PP. Jésuites de New-York les premiers essais, il y a quelque trente ans. Longtemps réduit à des moyens assez réduits, le P. Young eut ensuite l'aide d'une dame riche et artiste, convertie du protestantisme, Mme Justine Ward, qui se consacra à l'apostolat grégorien et liturgique, et à la réforme de la musique d'église.

Un premier essaim fut le pensionnat des religieuses du Sacré-Cœur de Mannhattan, où, instruite à l'école du P. Young, Mme Ward à son tour forma une *Schola* de fillettes de six à neuf ans ; la *Schola* et les fillettes grandirent : des maîtresses de chant sortirent, qui portèrent l'enseignement en d'autres pensionnats, à Saint-Louis, à Chicago, en même temps que ces chœurs prêtaient leurs premiers essais aux églises voisines.

Plus tard, l'évêque de Rochester, puis l'archevêque de New-York, voyant là un puissant moyen d'assurer la bonne musique dans leurs églises, firent instruire leurs religieuses diocésaines à la même école. Le pensionnat de Mannhattan, déjà devenu une Université féminine, eut une chaire de musique sacrée, fondée par Mme Ward. Bientôt on y compta, par groupes, plus de *dix-sept cents élèves* des diverses écoles catholiques de New-York, venant par groupes s'y instruire au chant grégorien.

Du côté masculin, c'est à un converti aussi, M. Gibbs, organiste et maître de chœur, que l'on doit un mouvement important à Cincinnati, où il avait fondé un « Cercle Dom Pothier », en même temps qu'à Boston M. Fitz-Gérald s'efforçait de former une *Schola* libre à Saint-Joseph.

Enfin l'Université catholique de Washington commençait ses premiers cours de chant grégorien ; et ainsi était définitivement préparée la réussite qui devait aboutir au brillant succès du premier congrès grégorien de New-York.





Une glorification de Charles BORDES

On sait que la Touraine fut le berceau et qu'elle garde la tombe de Charles Bordes. C'est là, à mi-chemin entre Tours et Amboise, sur les pentes ensoleillées du coteau de Vouvray, qu'il repose auprès de son père et de sa mère dans le petit cimetière de son pays natal.

Au lendemain de sa mort, une plume amie avait prédit qu'en Touraine « ni le chrétien ni l'artiste ne seraient en terre étrangère ». Comme s'il eût fallu que la guerre vînt réveiller les puissances de vénération et de reconnaissance qui dorment au cœur des hommes, ce vœu, trop longtemps ajourné, est en train de devenir une réalité.

Le 4 juillet dernier, trois sociétés de Touraine, unies dans un sentiment de pieuse gratitude, la « Société des Amis des Arts », la « Société littéraire et artistique de Touraine » et la « Schola Saint-Odon », une filiale déjà ancienne de la « Schola de Paris », s'étaient donné rendez-vous à Vouvray afin d'y honorer, par une double cérémonie, au cimetière et à l'église, la mémoire de Charles Bordes. M. l'abbé Bataille, vicaire général de Tours, représentant Monseigneur l'archevêque, M. Vavasseur, député et maire de Vouvray avec son conseil municipal, les membres de trois sociétés ainsi qu'un public nombreux et choisi, accouru de Tours, de Vouvray et des environs, avaient répondu à l'appel des organisateurs.

Ce fut une cérémonie imposante, mais non une de ces manifestations éphémères dont il ne reste qu'un souvenir, vite effrité par le temps. Dans la pensée des organisateurs, en effet, cette cérémonie doit être le point de départ d'un mouvement de reconnaissance envers Charles Bordes, mouvement auquel on espère associer toutes les *Scholæ* de France et qui aura sa consécration dans l'érection d'un monument à Bordes en son pays natal, au cœur même de cette France qu'il sillonna en tous les sens au cours de sa rapide carrière.

De Bordes on connaît mieux l'œuvre que la vie. L'une et l'autre cependant ont leur intérêt pour ses fidèles admirateurs. Aussi croyons-nous être agréable aux lecteurs de la *Tribune* en reproduisant ici, avec le programme même de la cérémonie, la substance des deux allocutions qui y furent prononcées. Dans la première ils seront heureux de trouver des renseignements inédits recueillis patiemment par un des

écrivains les plus distingués et un des meilleurs érudits de la Touraine, M. Horace Hennion, président de la Société littéraire et artistique ; la seconde leur remettra sous les yeux, au moment où s'inaugure cette période de renouveau, les idées maîtresses de Charles Bordes et les résultats remarquables qui couronnèrent ses initiatives.

Les membres des diverses sociétés s'étant réunies au cimetière, devant la tombe de Ch. Bordes, M. Horace Hennion prononça les paroles suivantes :

« C'est à Vouvray, à la Bellangerie, en plein vignoble tourangeau, dans un des sites les plus délicieux des rives de la Loire, que Charles Bordes naquit, le 12 mai 1863. Il dut quitter la Touraine alors qu'il était encore enfant. Mais c'est sur le coteau vouvrillon, dans la terre natale, qu'il repose avec les siens.

« Son aïeul maternel, Lambert Bonjean, était d'origine belge ; né à Verviers, il fut une personnalité importante de l'industrie du drap à Sedan, où il acquit, en plus d'une belle fortune, la réputation d'un homme de bien : doué d'une intelligence inventive, il créa un genre d'étoffes qui eut une grande vogue du temps de Louis-Philippe, sous le nom de « Nouveautés-Bonjean ».

« De son mariage avec Mlle Charlotte Maillefer, de Novion, Lambert Bonjean n'eut qu'une fille, Marie-Thérèse-Caroline-Aline, qui épousa, en 1842, Antoine-Frédéric Bordes, un élégant officier d'infanterie légère d'Afrique, dont le frère était élève dans la maison de draperie, à Sedan, où il fonda la maison Eugène Bordes.

« Lambert Bonjean céda, de bonne heure, sa manufacture, pour se retirer dans la Touraine si vantée, « le Jardin, le Paradis de la France » ; il rêvait de s'y adonner à la culture et de la révolutionner, comme il avait fait de son industrie : il acquit donc, en 1814, la terre de la Bellangerie, vignes, bois et château : il était membre de la Légion d'honneur ; il fit partie de la Société d'Agriculture d'Indre-et-Loire ; il mourut à 56 ans, le 14 novembre 1851 ; bien qu'il fût naturalisé français, le roi Léopold Ier honora sa mémoire par une distinction qui ne fut accordée qu'à un seul autre citoyen belge : il fit baptiser une locomotive du nom de Lambert Bonjean.

« Antoine-Frédéric Bordes avait, lui aussi, pris sa retraite à Vouvray ; il était chevalier de la Légion d'honneur, et fut maire de la commune, de 1846 à 1870.

« La Bellangerie était une fort belle propriété d'agrément et de rapport quand Marie-Charles Bordes y vit le jour. Il était le dernier-né de trois enfants, tous des garçons : Marie-Jean-Lambert, né à Tours le 1er juillet 1857, et Jean-Marie-Frédéric-Lucien, né également à Tours le 25 mars 1859.

« La mère était artiste dans l'âme, elle aimait recueillir des succès dans les salons, où elle chantait des romances de sa composition, dont elle publia une douzaine sous le nom de Marie de Vouvray.

« Avec une mère aussi amoureuse de musique, Charles devait commencer de bonne heure à en apprendre les premières notions.

« A la Bellangerie, son enfance s'écoula d'abord, heureuse, sans souci, en toute liberté, à suivre les travaux des laboureurs et des vignerons, à grimper le coteau ensoleillé percé de caves profondes, à s'ébattre aux bords de la Cisse ou dans la « Vallée coquette », à rêver ses premiers rêves. Mais il n'avait guère que douze ans quand il eut le malheur de perdre son père. La fortune, qui avait été héritée de Bonjean, se trouvant largement ébréchée, la Bellangerie dut être vendue, et le restant du patrimoine ne tardait pas à être dissipé.

« Après son départ de Touraine [1], Charles Bordes entra dans la célèbre école des dominicains d'Arcueil ; il devenait l'élève de Marmontel pour le piano et de César Franck pour la composition...

. . . .

« Le 8 novembre 1909, il mourait d'une embolie, à Toulon, où il venait de conduire, une dernière fois, ses Chanteurs de Saint-Gervais.

« Le 19 janvier 1910, sa dépouille mortelle était amenée à Vouvray.

« Après quelques prières dans la vieille petite église, où tout enfant, il s'agenouillait, son cercueil fut conduit dans le caveau de famille par MM. Paul Poujaud, avocat à la Cour d'appel de Paris, et Gervais, de Montpellier, ses amis de la première heure et de l'heure suprême ; André Hallays, critique d'art au *Journal des Débats* ; Vavasseur, maire de Vouvray ; Jouanneau, juge de paix, et le représentant de la Société littéraire et artistique de la Touraine venait joindre l'offrande de quelques fleurs aux nombreuses gerbes et couronnes envoyées à leur directeur-fondateur par les Chanteurs de Saint-Gervais, la *Schola Cantorum* de Paris, celles de Montpellier, de Saint-Jean-de-Luz, la Fédération des Sociétés musicales, d'autres encore...

« Le paysage gris de cette mélancolique matinée d'hiver, où l'âpre rafale arrachait de longues plaintes aux grands cyprès, était en harmonie avec notre deuil...

« A nuls plus qu'à nous, Tourangeaux, la mémoire de Charles Bordes ne peut être plus chère. Nous devons l'honorer en servant la musique comme il l'a servie lui-même. Nous devons venir en pèlerins sur sa tombe et l'entretenir de nos mains. Nous devons, dans son village natal, fixer son souvenir sous une forme parlante, qui dise au passant que Charles Bordes est une des gloires les plus pures dont ait le droit de s'enorgueillir notre Touraine. »

Un chœur de Palestrina, avec adaptation de paroles françaises, *Gloire à Dieu*, fut alors exécuté pieusement par la *Schola Saint-Odon*, de Tours, sous l'habile direction de M. E. Van de Velde.

Les assistants se réunissaient de nouveau, à l'église, pour une cérémonie dont le programme était ainsi composé : *Nunc dimittis*, la der-

1. Durant sa première enfance, Bordes avait été élève des Jésuites au Collège Saint-Grégoire, qui existe toujours, à Tours.

nière œuvre religieuse de Bordes ; *Charles Bordes et la musique religieuse,* allocution de M. l'abbé Morçay, chapelain de la basilique Saint-Martin et codirecteur de la *Schola Saint-Odon*, ensuite salut, chanté par la même *Schola*, avec *O bone Jesu,* de Palestrina, *Salve regina*, de Bordes, *Tantum ergo*, de Palestrina, et, après la bénédiction, le *Psaume CL* de C. Franck.

Voici comment s'exprima M. l'abbé Morçay au cours de cette belle cérémonie :

« Il y a 11 ans, 15 jours après la mort de Ch. Bordes, j'écrivais dans la *Semaine religieuse* de ce diocèse : « Bordes reposera dans l'humble cimetière de Vouvray, près de l'église où s'écoula son enfance : Ni le chrétien ni l'artiste n'y sera en terre étrangère. » Aujourd'hui, grâce à vous, cette prédiction pieuse est en train de devenir une réalité, car si vous êtes ici ce soir, ce n'est pas pour offrir à un compatriote illustre un hommage furtif et passager : vous êtes venu allumer devant sa tombe une lampe qui ne s'éteindra plus, inaugurer devant sa mémoire un culte dont la ferveur ira croissant.

« C'est bien à vous d'ailleurs que devait revenir cette délicate entreprise. Vous, Messieurs de la Société des Amis des Arts et de la Société artistique et littéraire, qui faites profession d'honorer tous les talents, ceux de la grande et ceux de la petite patrie, vous ne pouviez rester indifférents devant cet homme qui ne vécut que pour l'art et qui demeure une des gloires les plus pures de la Touraine et de la France. Quant à vous, Mesdames et Messieurs de la *Schola Saint-Odon,* s'il est vrai que votre unique ambition a été de vous approprier l'idéal de Bordes et de le faire fleurir sur tous les points de la Touraine, s'il est vrai qu'héritiers et continuateurs de sa pensée, vous avez dû le meilleur de vos succès à la fidélité dont vous avez fait preuve à son égard, votre pèlerinage de ce soir est plus et mieux qu'un hommage d'admiration ; il porte un nom plus doux : c'est un acte de piété filiale.

« Quels que soient d'ailleurs les motifs secrets, gratitude filiale, fierté tourangelle ou simple culte d'artistes, qui vous conduisent ici, vous avez grandement raison d'unir vos voix et vos éloges en un concert qui est une forme nouvelle d'union sacrée, car celui que vous honorez ensemble appartient désormais à la France tout entière, étant un de ceux qui ont tracé sur la civilisation du XXe siècle naissant un sillage profond et lumineux qui guidera longtemps les dévots de la beauté pure et les amis de la liturgie chrétienne.

« Le rare mérite de Charles Bordes fut de dévouer sa vie à un idéal souverainement élevé : la restauration de la musique religieuse.

« Vous connaissez, Mesdames et Messieurs, l'attendrissante parole de Pie X, apportée jadis du Vatican par Camille Bellaigue : « Je veux que mon peuple prie sur de la beauté. » Aucun mot n'explique mieux l'affinité naturelle des arts et de la liturgie. On a dit parfois que les arts étaient un ornement dans l'Église. C'est une étrange méprise, car bien loin d'être un ornement surajouté au culte, les arts font partie in-

tégrante de la liturgie chrétienne. La liturgie, en effet, que certains s'obstinent à considérer comme un ensemble de rites et de formules vides, n'est pas autre chose qu'une série de mouvements, de chants et de prières destinés à soutenir la piété intérieure et la ferveur de l'âme. Aussi se rendant compte que chez l'homme les plus nobles émotions parviennent à l'âme par l'intermédiaire des sens, l'Église a tout naturellement appelé à son service, c'est-à-dire en définitive au service des âmes, ces formes supérieures d'expression qui s'appellent les arts. Elle était à peine née que déjà, dans les sombres couloirs des Catacombes, des mains inexpertes s'essayaient à graver sur les arcosoles les légendes pieuses. Constantin avait à peine donné au monde la liberté de conscience que déjà s'élevaient les premières basiliques, si austères et si riches à la fois. Et plus tard, quand le monument lui-même deviendra une prière vivante, de jour en jour plus légère, plus aérienne et plus lumineuse, voici que les imagiers et les verriers entreront dans la basilique agrandie et projetteront de toute part, les offrant aux baisers du soleil et à l'admiration des foules agenouillées, les scènes des deux Testaments, tandis que les musiciens apporteront aux fidèles un moyen, plus expressif que le simple langage, de dire leur amour au Père Universel. Dans l'Église chrétienne, tout chante et tout prie, les pierres comme les lèvres, les lèvres comme les âmes. Aussi là, mieux que partout ailleurs, l'art atteint cette suprême qualité que Taine réclamait de lui : « Il y est éminemment bienfaisant. » Il aide les âmes à s'élever au-dessus d'elles-mêmes, afin de monter vers Dieu.

« Mais vous concevez bien, Messieurs, que tout art n'est pas apte également à cette haute fonction. Si le cadre même d'une église, avec l'élan de ses colonnes, l'humble flexion de ses arceaux et la lumière tamisée de ses verrières, enveloppe le fidèle d'une atmosphère religieuse et mystique, il est clair que le décor somptueux et resplendissant d'un théâtre évoque pour l'esprit et les sens des impressions bien différentes, une confiance en soi, une joie, une exaltation tout extérieure de la sensibilité. En réalité, l'on peut dire que l'âme humaine est mue par deux amours qui, dans une vie bien ordonnée, doivent se juxtaposer et se subordonner harmonieusement, l'amour humain et l'amour divin, celui-là exprimé avec toute sa puissance dans l'opéra et le théâtre, celui-ci non seulement traduit mais réalisé à la perfection dans l'acte central du culte catholique : le sacrifice de la messe. Et vous entrevoyez tout de suite quels caractères divers, sinon opposés, l'art doit revêtir pour s'adapter exactement au but qui lui est proposé. Appelé à rendre les sentiments humains, il peut céder à tous les mouvements d'une sensibilité tour à tour exaltée ou abattue, il peut répéter en les amplifiant les cris de la passion, de la joie, de l'orgueil ou de la détresse. S'agit-il de traduire les émotions de l'âme humaine en présence de Dieu, s'agit-il surtout d'offrir à l'âme prosternée la formule même de sa prière, oh ! alors, c'est un art tout nouveau qui va surgir, un art grave et contenu où les élans du cœur seront pénétrés de respect, où la douleur elle-même n'ira jamais jusqu'au désespoir, tempérée qu'elle sera par l'espérance chrétienne, un

art qui, certes, n'exclut pas l'enthousiasme, mais qui néanmoins demeure toujours grave et retenu. Puisque l'art doit devenir une prière, il lui faut se parer de toutes les qualités que Dieu attend de l'âme en prière. Tel doit être l'art religieux.

« Or cette exacte adaptation de l'art le plus expressif, la musique, aux besoins de l'âme et du culte, ce sera l'honneur de Charles Bordes de l'avoir entrevue dès l'éveil de sa pensée, et d'avoir, à la réaliser, consacré ses forces et sa vie.

« De la nature il avait reçu tous les dons qui pouvaient le prédisposer à être l'apôtre candide et désintéressé d'une grande cause. On l'a appelé, le comparant au doux mystique d'Assise : « Le Poverello des temps modernes. » Nul mot ne le peint mieux. Je me rappelle l'avoir aperçu, à Tours, au petit séminaire où il se plaisait à encourager les premiers essais de réforme, puis plus tard dans le cadre archaïque et vieillot de la rue Saint-Jacques. A chaque fois il m'apparut comme une créature de rêve et tel que le décrit avec tendresse la plume amie de M. Henry Cochin : « C'était, dit-il, un être de douceur et de simplicité, charmante figure juvénile, presque enfantine, jusqu'à la fin de ses jours, avec ses beaux yeux clairs, sa voix timide, ses trois poils de moustache. Lorsqu'il mourut, à 46 ans, en 1909, il était déjà frappé depuis deux ans du mal que lui avaient donné les peines, les fatigues, les angoisses de la laborieuse création de l'œuvre ; il avait pourtant gardé sa jeunesse et son sourire ; on l'appelait le « petit Bordes ». Il était le « petit Bordes » quand la parole de Pie X le salua fondateur de la grande œuvre. Il est resté le « petit Bordes », âme claire d'enfant de l'Évangile, pour l'éternité. En le voyant ainsi, qui eût crut trouver en lui l'étoffe d'un créateur et d'un organisateur ? Il avait l'imprévoyance des artistes : c'est parfois celle des saints. Il en avait aussi la pauvreté. Il se disait lui-même le Juif errant des cinq louis... C'était un poverello de nos jours. Il eut donc fort à souffrir et, en fait, il souffrit jusqu'à en mourir. Mais il garda toujours la joie : *Gaudete et iterum gaudete.* Il avait la foi, et il créa l'âme même de tout l'enseignement. Jamais ne s'est mieux appliquée la parole de l'Évangile : « Cherchez d'abord le royaume de Dieu, et tout le reste vous sera donné par surcroît. » En quête seulement d'une formule religieuse, Bordes, en la découvrant, a découvert par surcroît des trésors d'inspiration et de science. Mais comme il était apôtre, il n'en fut pas avare, et c'est ainsi que selon le mot de Camille Bellaigue, « il a purifié la musique religieuse et la musique tout entière. Il a rétabli dans son éminente dignité la musique du culte et de la prière. »

Après un bel exposé de l'œuvre religieuse de Bordes et de ses fondations : Chanteurs de Saint-Gervais, *Schola cantorum*, Bureau d'Édition, M. l'abbé Morçay conclut en ces termes :

« Voilà en quelques mots très simples l'œuvre de Charles Bordes, telle qu'il l'a conçue dans le premier rayonnement de son âme d'artiste, telle qu'il l'a réalisée à la sueur de son front, telle qu'elle se continue

et se développe, à Paris sous la magistrale direction de Vincent d'Indy, et, en province, par les innombrables *Scholæ*, filiales et émules de celle de Paris.

« Vous êtes une de celles-là et non des moindres, Mesdames et Messieurs de la *Schola Saint-Odon*, vous qui depuis déjà douze années vous êtes faits parmi nous les apôtres et les missionnaires de la pensée de Bordes. Laissez-moi vous dire en terminant : Restez fidèles, scrupuleusement fidèles à vos principes. Continuez de maintenir très haut parmi nous, comme un drapeau toujours déployé, votre idéal de l'art sacré. Libérés depuis longtemps des tyrannies de l'opinion, vous en serez les guides et vous servirez du même coup la cause de l'art, la dignité de l'Église et le prestige de la civilisation française. »

*
* *

Cette touchante cérémonie et la piété avec laquelle il fut répondu à l'appel des organisateurs laissa une profonde impression dans l'esprit de tous les assistants. Que nos lecteurs la partagent, et suivant le vœu qui y fut exprimé, qu'en s'associant à la glorification de Charles Bordes au pays qui le vit naître et qui garde ses cendres, toutes les *Scholæ* de France se groupent autour de la belle idée émise par les Sociétés d'art de Touraine.

X.





Notes liturgiques : l'Office de la Toussaint

Le directeur d'un chœur de scolistes n'aura pas beaucoup à faire pour placer ses chanteurs dans les dispositions de cœur et d'esprit que comporte la fête de la Toussaint. Les textes sont d'une parfaite clarté : il suffira presque de les traduire ou de les résumer ; ils parleront suffisamment par eux-mêmes.

Objet de la fête. — Au cours de l'année, l'Église célèbre la mémoire d'un grand nombre de saints canonisés. Elle ne peut pourtant les fêter tous. Combien de héros chrétiens dont le nom figure au martyrologe, et que seules les églises particulières honorent à date fixe, combien d'âmes de saints personnages qui vivent dans la béatitude auprès de Dieu, mériteraient également le tribut de nos louanges et de nos prières. L'église réunit leur mémoire dans la fête collective du 1er novembre, la fête de tous les Saints, la Toussaint.

Cette fête est double de 1re classe, avec octave commune. C'est donc une fête solennelle ; si elle tombe un dimanche, l'office du jour lui cède le pas et l'on en fait seulement mémoire. La couleur des ornements est le blanc.

Double direction d'intention.

Donner de justes louanges aux membres de l'Église triomphante, tel est donc le premier but de l'office de ce jour. — Mais l'Église s'en propose un autre encore. Les Saints ont passé avant nous sur la terre ; ils y ont lutté contre les mêmes assauts du mal. Ils ont triomphé : dans le ciel ils sont à la fois nos modèles et nos protecteurs. Au cours des louanges des prières et du sacrifice qu'elle nous fait offrir à Dieu en l'honneur de tous les Saints, l'Église supplie Dieu de ne point refuser à l'intercession de ses bienheureux, les grâces et les secours dont nous avons besoin, nous les membres de l'Église militante, pour les imiter durant notre vie et les rejoindre dans la béatitude après notre mort.

Aux 1res Vêpres.

Aussi l'ant. à *Magnif.* des 1res Vêpres implore-t-elle pour nous, comme l'Hymne déjà vient de le faire (voir plus loin), les Anges, les Saints de

l'Ancienne Loi, les Saints de la Loi nouvelle : « tous les Saints, intercédez pour nous. »

A la Messe.

L'*Introït*, — c'est le joyeux *Gaudeamus*, — exprime à la fois l'objet de la fête et l'allégresse qui remplit nos cœurs :

Réjouissons-nous dans le Seigneur en célébrant ce jour de fête en l'honneur de tous les saints : — (c'est fête sur terre). — *les Anges se réjouissent de leur fête* — (c'est fête dans le ciel) ; — *et ils louent à l'envi le Fils de Dieu.* — (Les bienheureux reportent nos louanges vers Jésus-Christ, source de leur sainteté.)

Le verset est emprunté au Ps. xxxii dans lequel le prophète invite les justes à louer le Seigneur qui a tout créé et qui veille sur tout :

Justes, tressaillez de joie dans le Seigneur ; c'est aux cœurs droits qu'il convient de dire ses louanges. — Chantez Dieu : vous le pouvez faire plus dignement que nous qui sommes chargés d'iniquités.

La *Collecte* fait monter vers Dieu la prière déjà entendue aux 1res Vêpres et qui jaillit naturellement de vos cœurs en pareil jour où nos intercesseurs sont si nombreux :

Nous vous prions de nous donner l'abondance que nous désirons de votre grâce. — Il faut comprendre que la grâce de Dieu fait les saints dans la mesure où l'homme correspond au secours divin et obtient par sa fidélité un secours et un amour sans cesse plus grands. En ce jour, apprenons des Saints à nous servir de la grâce.

L'*Epître* emprunte à l'Apocalypse une vision de l'assemblée des Saints. Voici les 12.000 élus de chacune des tribus d'Israël, et la foule innombrable de toutes les nations, de toutes les tribus, de toutes les langues debout devant le trône, sous les regards de l'Agneau, en robes blanches, des palmes dans les mains, et chantant la louange de Dieu, tandis que, autour du trône, les Anges se prosternent et adorent le Très-Haut. — Puisse ce merveilleux tableau tenir vos yeux fascinés ; songeons à ce qu'il nous faut faire pour mériter d'unir nos voix un jour au céleste concert.

Graduel : que les Saints craignent le Seigneur : car rien ne manque à ceux qui le craignent. Ceux qui cherchent Dieu ne manqueront d'aucun bien.

1. Pour devenir des saints, il nous faut chercher Dieu et le craindre. La crainte est le commencement de la sagesse.

2. Quand on a trouvé Dieu et qu'on s'attache fortement à lui dans la crainte de le perdre et dans l'amour, on n'éprouve le besoin d'aucun bien périssable : Dieu est le bien suprême.

L'*Alleluia* nous fait entendre la voix de Dieu, l'appel de son cœur qui compatit à nos misères et qui souhaite d'attirer tout à lui : *Venez à moi, vous tous qui souffrez et qui pliez sous le fardeau : et je vous réconforterai.* — En Dieu, les Saints ont en effet trouvé la force sans cesse renouvelée pour demeurer fidèles en dépit des difficultés de la vie d'ici-bas.

A l'*Evangile*, qui est selon saint Matthieu (chap. v), le prêtre lit les

huit béatitudes prononcées par Jésus sur la montagne : *Bienheureux les pauvres d'esprit... Bienheureux ceux qui sont doux...*, etc. C'est comme le résumé de la doctrine chrétienne dont la pratique nous conduira sûrement à la sainteté. L'Église, en nous proposant la méditation de cette page si touchante, nous dit équivalemment : Voilà ce qu'ont fait, ce qu'ont été les Saints que nous fêtons aujourd'hui ; voilà ce qu'il vous faut faire, ce qu'il vous faut être, pour les rejoindre à votre tour dans le bonheur de la vision de Dieu.

Dernières phrases de cet évangile : *Bienheureux serez-vous, quand, à cause de moi, les hommes vous maudiront et vous persécuteront... Réjouissez-vous,.. parce que votre récompense sera abondante dans le ciel.* — Cette parole de Notre-Seigneur a donné aux saints cette inébranlable constance qui déconcerte souvent le monde. Folie, sont tentés de s'écrier les hommes qui sont du siècle ; sagesse, seule véritable sagesse, répondent ceux qui sont de Dieu. Nous allons retrouver cette pensée dans l'Offertoire.

Offertoire. — Les âmes des justes sont dans la main de Dieu et les angoisses du péché ne les toucheront point : aux yeux de ceux qui n'ont pas la sagesse, ils ont paru mourir, cependant ils sont dans la paix.

1. Les justes s'abandonnent totalement à Dieu.
2. Le secours de Dieu les préserve du péché et par conséquent de la souffrance après la mort.
3. La mort est pour eux le commencement de la vie bienheureuse, de la vraie vie dans la paix.

La *Secrète* demande à Dieu que l'offrande de la divine victime qui lui a été faite en l'honneur de tous les Saints, nous devienne salutaire par sa miséricorde,

La plupart des diocèses de France possèdent une *Préface propre* pour cette fête. Elle réunit les idées précédemment soulignées : il est juste de louer Dieu qui en couronnant les Saints couronne ses propres dons ; la vie des Saints est pour nous un modèle ; leur intercession, un secours.

La *Communion* chante les trois dernières béatitudes.

La *Postcommunion* répète encore une fois la prière de la collecte et de la secrète, unissant toujours la mémoire des saints à notre demande de la protection divine.

Aux IIes Vêpres.

Les deux premières antiennes sont empruntées à l'Épître du jour : les saints, les Anges autour du trône de Dieu.

3e antienne. — La voix des Saints répond en quelque sorte à la voix de Dieu entendue au verset de l'Alleluia : *Seigneur, vous nous avez rachetés au prix de votre sang... ; et vous avez fait de nous le royaume de notre Dieu.*

4e antienne. — La voix des chrétiens de la terre : *Bénissez le Seigneur, vous tous ses élus ; célébrez les jours de l'allégresse, et glorifiez-le.*

5e antienne. — Louange à tous les saints, aux fils d'Israël, au peuple qui approche de lui, c'est la gloire que Dieu donne à tous ses saints.

Capitule. — Les premières lignes de l'Épître. — Dieu veille sur ses saints : ... *Ne frappez ni la terre, ni la mer, ni les arbres, jusqu'à ce que nous ayons marqué au front les serviteurs de Dieu.*

L'*Hymne* ne chante qu'indirectement la louange des saints ; c'est une sorte de litanie plus solennelle où nous implorons pour tous nos besoins :

1re strophe. — Placare, Christe, servulis... Pardonnez, ô Christ, à vos serviteurs pour qui *Marie*, leur divine patronne, vous implore.

2e strophe. — Anges de Dieu, écartez de nous les maux passés, les maux présents et ceux à venir.

3e strophe. — Apôtres, prophètes, obtenez la grâce des coupables en offrant leurs larmes sincères.

4e strophe. — Martyrs rouges de votre sang, *Confesseurs* revêtus de la robe blanche, appelez-nous de notre exil vers la patrie.

5e strophe. — Vierges, moines des déserts, faites-nous une place dans les rangs des habitants des cieux.

6e strophe. —Eloignez des pays des croyants la nation perfide des infidèles ; que le seul vrai Pasteur nous gouverne tous, formant un seul troupeau. — Prières pour l'Église, pour son unité.

7e strophe. — Doxologie.

L'*Antienne à Magnificat* fait apparaître à nos yeux une dernière vision du ciel : *Oh ! combien glorieux est le royaume où tous les Saints se réjouissent avec Jésus-Christ ! Vêtus de robes blanches* (le symbole de leur innocence), *ils suivent l'Agneau partout où il va.*

Ainsi l'office du jour de la Toussaint, tout en chantant la gloire des bienheureux qui jouissent du bonheur éternel, nous a rappelé que pour aller à Dieu il faut le chercher, le craindre une fois qu'on l'a trouvé, et vivre de sa grâce sur la terre, afin de mériter de nous joindre un jour aux cohortes magnifiques qui entourent son trône. A chaque instant, pour soutenir notre décision, fortifier notre volonté, la sainte liturgie a soulevé un coin du voile qui nous cache la Jérusalem céleste ; à nos yeux éblouis ont pu apparaître et la foule innombrable qui se tient devant le trône, et le merveilleux cortège qui suit l'Agneau.

Après avoir chanté les merveilles de Dieu dans ses saints, après avoir supplié les bienheureux d'intercéder pour nous, après avoir fait de chaque parole de cet office si facile à comprendre une prière instante, il nous reste, scolistes, à persévérer dans nos bonnes dispositions et à utiliser au jour le jour la grâce de Dieu, afin de lui faire produire ses fruits de salut et de sainteté.

Abbé L. JACQUEMIN.





Étude pratique de chant

Les premières Vêpres de la Toussaint

Cette année, les églises ordinaires vont avoir l'occasion, qui ne se retrouve que tous les cinq ou six ans, de célébrer les *Ires Vêpres* de la Fête de la Toussaint, dont les chants présentent, soit dans leurs mélodies, soit dans leurs textes, la marque du temps où la fête fut instituée, vers l'an 840. L'hymne *Placare* (sur le thème de laquelle Guilmant a écrit une pièce agréable) offre en effet, à la sixième strophe, la prière amenée sur les lèvres des fidèles par l'invasion des Normands: *Auferte gentem perfidam, Credentium de finibus*. Les chants des antiennes des psaumes respirent le meilleur style romain, dans le genre de celui des plus anciens offices, et celui de l'antienne du *Magnificat* est conçu, tout au contraire, dans le style gallican des antiennes solennelles en usage dans notre pays pour les pièces de ce genre. C'est qu'en effet, si l'idée première d'une fête en l'honneur de tous les saints a pu naître, ainsi que nous le disent d'anciens chroniqueurs, de la dévotion à laquelle fut consacrée au VIIe siècle l'antique « Panthéon » de Rome [1], par l'intermédiaire d'une « messe votive » en l'honneur de la Vierge Marie et de tous les Saints, c'est plutôt en France que la Toussaint s'est formée, et sa liturgie en témoigne ainsi, par le mélange d'éléments romains et non romains.

Les antiennes (qui servent aussi aux Laudes et aux secondes Vêpres) forment un ensemble de forme claire et simple. Deux tons seulement y sont en usage : le 1er, finale *f* ; le 8e, finale *G*. Les anciens ne se préoccupaient pas d'avoir des modes variés pour ces séries d'antiennes : on peut le remarquer, soit à Pâques, soit à la chaire de saint Pierre, aux fêtes de saint Clément, de sainte Agnès. Toutefois, si les antiennes, en ces derniers offices, n'appartiennent qu'à un ou deux modes, il y a plus de variété dans la finale des tons de psaume, parce que les *débuts* des

1. Mais la fête du 1er novembre n'est pas du tout celle de cette église, comme on le répète souvent. La fête de « Sainte-Marie-aux-Martyrs », titre de cette basilique, était fixée au 13 mai, et elle continua longtemps d'être célébrée à cette date, bien après que la Toussaint eût été instituée.

antiennes y sont variés. On sait, en effet, que la terminaison du psaume est amenée par l'intonation de l'antienne ; entre le IVe siècle environ et le Xe on reprenait celle-ci en refrain à diverses reprises, au cours du psaume, et la liturgie a toujours continué de la prescrire après le *euouae* (*sæculorum. Amen*) de la doxologie. Par là, il est facile de se rendre compte que les terminaisons des versets de psaume n'ont rien d'arbitraire, qu'elles sont réglées par une loi régulière, et qu'il serait au contraire opposé au juste équilibre de l'office que de les changer, ou de ne pas les prendre dans le ton de l'antienne.

On voit également par là, comment l'habitude, tolérée (mais non pas prescrite) par les règlements ecclésiastiques, de remplacer la reprise de l'antienne par un jeu d'orgue, rompt l'unité de la composition. Si encore l'orgue jouait sur le même mode et les mêmes motifs [1] !

Mais, artistiquement, il sera mieux de ne pas suivre aveuglément cette habitude. Faisons ici comme on le pratique en diverses églises : répétons intégralement, en chant, ces antiennes de la Toussaint à la fin de chaque psaume, — c'est si court ! — et, si nous voulons un verset d'orgue, donnons-le *après*, entre les deux antiennes. Un improvisateur habile saura faire de son verset un lien entre les deux pièces et, par exemple, amènera judicieusement la modulation entre la reprise de la 2e antienne, *Et omnes Angeli* et le début de la 3e, *Redemisti nos*, en combinant ou superposant leurs motifs réciproques.

On peut remarquer que, des trois antiennes des cantiques évangéliques exécutées en cette fête, c'est justement, selon l'ancienne tradition, l'*Angeli*, *Archangeli* des I^res Vêpres qui est la plus importante et la plus développée. En effet, liturgiquement, et originairement, les premières vêpres d'une fête sont plus importantes que les secondes, qui, primitivement, n'existaient même probablement pas. Cette belle antienne, au chant rempli de ce que l'on pourrait appeler un enthousiasme mélancolique, offre un excellent exemple de l'emploi des membres de phrase ou *distinctions*, pour se servir de l'expression classique des grammairiens latins et des musiciens grégoriens. Les éditions modernes, en perfectionnant et fixant le système des barres de séparation, épargnent à nos contemporains la nécessité de chercher eux-mêmes la place de ces distinctions, comme devaient le faire, d'après le sens, les exécutants du IXe siècle.

Regardons un instant comment ces barres coupent la mélodie. Celle-ci est divisée en trois phrases par les grandes barres ; les mots *Virtutes*, *Apostoli omnes*, et *pro nobis* terminent ces grandes divisions, et leurs cadences fixent la tonalité ; à chacune d'elles un ralentissement convenable devra préparer la pause ou silence qu'elles demandent. A leur tour, les phrases sont coupées en moindres distinctions par les demi-barres, marquant seulement un allongement, un retard sans silence. Seule, la troisième a des distinctions plus minimes encore, enchaînant

1. Les bons compositeurs en ont donné d'excellents exemples, et le Bureau d'Edition de la *Schola* en a publié diverses séries modernes.

avec un simple arrêt ou une respiration s'il en est besoin, *Christi Martyres, sancti confessores*, *Virgines Domini*. L'ensemble est très tonal, reposant presque toujours sur la tonique, une fois sur la dominante (*Cherubim atque Seraphim*), trois fois, à des places bien déterminées, sur la sous-tonique qui joue un rôle si important dans la cantilène liturgique. Le tout est clos par la vocalise implorante, sur le mot *intercedite*, dont le sens donne la clef de l'allure humble de toute la pièce, malgré l'énumération de toutes ces qualités de saints. Dans cette vocalise, ne manquons pas d'observer non seulement la suspension du sens mélodique indiquée par la petite barre, et que l'on marquera par l'arrêt sur la dernière note du *torculus*, mais encore les espaces qui séparent les groupes, après la *virga* isolée, et à la fin du *climacus* (*sol fa ré do*), espaces qui doivent aussi s'interpréter en allongeant la note qui les précède. Mais ne tombons pas dans un défaut assez fréquent, en liant à cette note tenue la suivante avec une espèce de *crescendo* ou de gonflement du son : c'est une grave erreur. La note tenue est une finale ; le groupe suivant est un début, qui doit être nettement marqué.

Remarquons encore que l'Édition Vaticane pour les Vêpres des fêtes cardinales de l'année liturgique, a rétabli le ton très solennel du versicule, donné par les anciens documents : on chantera donc solennellement le verset *Lætamini* comme il est noté. Mais au dimanche suivant, où ce même versicule reviendra, à cause de l'octave, on le chantera seulement sur le ton ordinaire.

Rappelons enfin que le *Benedicamus Domino* que prévoit la liturgie pour les premières vêpres des fêtes solennelles, est l'effet d'une Ordonnance rendue au XIIe siècle par Pierre le Vénérable, abbé de Cluny, pour son monastère et sa congrégation, et qui ne faisait que consacrer un usage déjà suivi en quelques églises. Or, ce *Benedicamus* n'est pas une mélodie originale : il est seulement adapté au *punctum* final de la mélodie célèbre du répons *Stirps Jesse*, œuvre de l'évêque de Chartres Fulbert [1], et que Thomas d'Aquin utilisa aussi pour le *Comedetis* de l'office de la Fête-Dieu. C'est encore donc la mélodie française qui clôturera cet office des premières Vêpres de la Toussaint.

G. PETITCLERC.

1. On trouvera au Bureau d'Édition le beau répons de Fulbert en l'honneur de la sainte Vierge, *Ad nutum Domini*. (Petite feuille no 17.) De même le chant des *Complies des Défunts* pour le 1er novembre. (Petite feuille no 21.)





A PROPOS DE L'ART RELIGIEUX
(La Peinture)
au Salon de 1920

Les réflexions judicieuses de M. Charles Baussan, dans le nº 1305 de la revue *Le Noël,* correspondent trop aux propres sentiments qui nous animent, pour que nous ne leur donnions pas, à notre tour, l'hospitalité, certains de satisfaire ainsi à diverses demandes qui nous ont été présentées, et auxquelles ces lignes répondent très justement.

Est-ce pour rappeler à l'art chrétien qu'il est né dans les catacombes, que le Salon de 1920 l'a relégué dans la pénombre et l'humidité du rez-de-chaussée ?

Ce n'était point pour faire valoir un ensemble qui, cependant, avait bien besoin d'être rehaussé de toutes façons. Il y aura, nous dit-on, une exposition d'art religieux en octobre, au pavillon de Marsan : peintres et sculpteurs se réservent pour celle-là.

Ne vaudrait-il pas mieux avouer tout bonnement que, par la faute de ceux qui, à tort ou à raison, en ont pris la direction, l'art religieux marche vers une crise qui n'est pas une crise de croissance ?

Demain, si l'on n'y prend garde, si l'on ne s'arrête, l'art religieux en France ne sera plus la grande église ouverte à tous, mais une petite chapelle, défendue par des grilles, et strictement réservée à quelques privilégiés.

Et pourtant, l'art religieux, comme l'art tout court, ne se résume pas en quelques formules lapidaires ; il ne tient pas tout entier à la pointe du pinceau d'un ou de deux artistes, fussent-ils des maîtres de génie.

Si l'on considère uniquement l'esthétique, quelle certitude nous donnent les tenants de l'école nouvelle qu'ils sont les seuls vrais possesseurs du secret de la beauté, et que tout doit être méprisé de ce qu'ont admiré les quatre ou cinq siècles qui les ont précédés ?

Veut-on voir dans l'art religieux le catéchisme et la prière qu'il est ? Ce catéchisme a été appris aux foules, cette prière a été criée dans toutes les langues esthétiques. De quel droit quelqu'un viendra-t-il imposer, comme la seule langue religieuse de la beauté, celle qu'il lui plaît de choisir ?

Il ne s'agit point de nier le talent incontestable d'artistes tels que M. Maurice Denis et M. Georges Desvallières. Il n'est pas possible, à mon sens, de ne pas admirer des œuvres comme les peintures de l'église du Vésinet, par exemple. Mais, pour être chefs d'école, que dis-je ? pour faire une révolution dans les pensées et les formes de l'art, pour le rebâtir à neuf sinon le retransplanter à quatre siècles en arrière, il ne suffit pas de bien peindre ni même d'avoir une doctrine esthétique, il faut que cette doctrine soit sûre, soit juste : or, celle que l'on nous offre est fausse ; elle apparaît fausse dès que l'on prend la peine d'y réfléchir [1].

L'art est un langage ; il parle aux yeux. La raison veut qu'il parle comme il le faut, pour être compris des yeux auxquels il s'adresse.

Si le peintre ne peignait que pour lui, s'il était seul à regarder son tableau, il le pourrait faire à sa fantaisie. Il se comprendrait probablement lui-même ; personne, en tout cas, n'aurait rien à lui dire.

Mais s'il peint pour le public, il est du plus clair bon sens qu'il doit se préoccuper des yeux pour lesquels il peint, et, bien entendu, non seulement des yeux, mais des intelligences, mais des âmes qui sont derrière.

Nos yeux de 1920 ne sont point les yeux des moines ni des fidèles de l'Ombrie, de ces temps qu'il faut aimer, qu'il faut regretter, mais qui ne sont plus. Bien des peintres, bien des années ont depuis formé — ou déformé, si l'on veut, ne chicanons pas là-dessus — la vision humaine. Notre œil d'aujourd'hui est ainsi fait qu'il s'exaspère de la gaucherie des gestes, du mépris des lignes et des plans. La foule, même la foule catholique, ne connaît pas le premier mot du symbolisme, et je voudrais bien savoir, d'ailleurs, en quelle école on l'enseigne.

Est-ce faire œuvre d'art que peindre en une langue inconnue des yeux qui la voient ? Parle-t-on aujourd'hui en langue romane ? Qu'est-ce qu'une beauté que personne ne peut apercevoir ?

Du point de vue religieux, l'erreur esthétique est plus grave encore. L'artiste chrétien se propose l'édification de ses frères, de tous les hommes. Ceux dont nous parlons — nous le savons et nous leur en rendons témoignage, — en sont sincèrement et profondément préoccupés. Mais alors, ce n'est pas de quelques initiés seulement qu'ils doivent vouloir se faire comprendre ; c'est de tous : *pauperes evangelizantur* !

1. C'est un apport précieux que M. Maurice Denis fait au patrimoine de l'art, cette science et ce don de l'harmonie des couleurs, qui se retrouvent dans son tableau *La meilleure part*. L'atmosphère y est très douce ; la scène d'un sentiment de paix profond, hautement religieux.

Mais, d'autre part, comment, dans sa décoration de la chapelle du Souvenir, pour l'église de Gagny, ne pas s'étonner des étrangetés du dessin ? Comment reconnaître un caractère esthétique à cette tentative de synthèse de la guerre ?

Dans *Le Christ au prétoire*, de M. Georges Desvallières, l'architecture est bien construite, la foule offre des taches intéressantes, mais c'est à peine si l'on aperçoit le Christ : Il n'est guère qu'une silhouette imprécise.

Que dire du fouillis des deux autres tableaux du même peintre ?

Leur pinceau doit parler pour tous, et forcément dans la langue du temps et du lieu.

La langue de l'art est comme la langue de la parole, elle suit les siècles, elle évolue avec les années, peu à peu, mais elle ne revient point sur ses pas ; elle marche devant elle. Pas plus que la nature, l'art ne fait de sauts, et surtout pas de sauts en arrière.

Le véritable artiste, il me semble, se met à la file, à son rang ; il ne cogne pas trop sur ceux qui sont devant lui ; sans doute, il voit leurs défauts (les artistes du XIX[e] siècle en ont) : il s'applique à n'y pas tomber ; il voit aussi leurs qualités, leurs acquisitions : il en fait son profit, et il y ajoute les siennes propres.

Ainsi, sous prétexte de bâtir le château parfait de l'art, le château qui n'est parfait que dans l'Espagne de son imagination, il ne s'avise pas de vouloir — ce qui est d'ailleurs au-dessus de ses forces — détruire le château qui existe ; il se contente, et ce n'est pas rien, d'apporter une pierre nouvelle, une pierre sur laquelle est gravé son nom, à l'œuvre commencée avant lui et qu'après lui d'autres continueront.

Charles Baussan.





BIBLIOGRAPHIE

La musique d'église : *Compte rendu du congrès de Musique Sacrée de Tourcoing, 1919. Rapports, Conférences et Discours*, publiés sous la direction du Comité organisateur du Congrès. Petit in-4° de LVII et 400 pages ; prix : 12 francs, franco, 12,75. Tourcoing, J. Duvivier, éditeur.

Nous saluons avec joie et sympathie le beau volume que vient de publier le Comité d'organisation du Congrès de musique sacrée tenu l'an dernier à Tourcoing, avec tant de brio et tant de succès ; nous souhaiterions que tous les amis de la musique d'église se procurassent ce recueil où la science spéculative et la pratique, l'histoire du passé et l'expérience du présent collaborent si étroitement. La reproduction des approbations épiscopales, des lettres d'adhésions des principaux musiciens invités au congrès ; une intéressante introduction et un compte rendu des offices et des réunions tenues pendant cette belle semaine ouvrent le livre ; vient alors la partie volumineuse et substantielle qui comprend les *Rapports, Conférences et Discours*, formant, en somme, une sorte d'intéressante revue ou encyclopédie en vingt-six chapitres, hautement intéressants. On n'attend pas que nous relèvions ici les titres de ces vingt-six discours, rapports ou communications (qui d'ailleurs ne représentent pas encore tout ce qui a été dit et présenté au Congrès) : disons néanmoins que plusieurs d'entre eux constituent un travail considérable, et ont une valeur des plus remarquables en des ordres d'idées d'ailleurs différents. Citons, parmi ceux-là : *La formation vocale des garçons dans les écoles, catéchismes, patronages, maîtrises*, par M. l'abbé Méfray, maître de Chapelle des Sables d'Olonne, et qui contient d'excellentes leçons pratiques, puisées à la meilleure école et marquées du sceau de l'expérience ; les remarquables discours prononcés en chaire pendant les offices par les orateurs éminents, et en particulier ces pages superbes que sont *Le bienfait social de la liturgie*, par M. l'abbé Thellier de Poncheville, *Le chant officiel de l'église*, par Mgr Dom Laurent Janssens.

Comme leçons de formes et d'histoire musicales, sont hors de pair les travaux de nos amis et collaborateurs MM. F. Raugel sur *Le cantique français* ; R. P. Dom J. Kreps sur *Le rôle unificateur de l'organiste liturgique* ; A. Gastoué, *L'école franco-belge au XVe siècle* ; F. de La

Tombelle, avec *Le répertoire moderne* ; M. le chanoine Mathias, sur l'enseignement de *la musique liturgique dans les séminaires*. Et, à cet ordre, ajoutons la très belle conférence du R. P. Dom Mocquereau lue par M. le Chanoine N. Rousseau, sur *Le rythme libre avant le chant grégorien*, étude de métrique gréco-latine des plus remarquables.

Enfin, mentionnons les divers rapports sur l'organisation de maîtrises diverses, d'écoles, d'associations, et particulièrement sur celle de l'étranger : Association grégorianiste et cécilienne en Espagne ; L'état de la musique d'église dans les Pays-Bas ; L'École pontificale de musique sacrée à Rome ; L'École interdiocésaine de Malines et la musique d'église, etc.

La reproduction des principaux comptes rendus donnés par la presse quotidienne ou périodique complète ce beau et utile volume.

L.-T.

Mgr Pierre Batiffol, **Leçons sur la Messe**, in-8° de XII et 330 pages, 5 francs, Gabalda, éditeur, Paris.

Ce livre, rédaction de leçons données à l'Institut catholique de Paris, dans la chaire des origines chrétiennes, parut alors que notre revue n'avait pas encore repris le cours de sa publication. Nous ne voulons pas attendre plus longtemps pour présenter à nos lecteurs, s'ils ne le connaissent déjà par ailleurs, ce bel et bon ouvrage de l'éminent connaisseur des antiquités chrétiennes qu'est Mgr Batiffol, et qui se place au rang des travaux du même ordre publiés par le R^me^ Dom Cabrol ; deux auteurs que l'on peut aisément rapprocher, sans que la comparaison nuise à aucun d'eux.

C'est à la fois la précision de l'histoire liturgique, le charme littéraire d'une description vivante, l'édification religieuse, qui ressortent du livre nouveau de Mgr Batiffol. En dix chapitres, l'auteur donne l'histoire et l'origine de la messe romaine actuelle dans tous ses détails, et dans sa compréhension pratique ; successivement, il étudie ainsi la vie de l'église primitive, avec sa « station » liturgique, terme emprunté à la langue militaire, avec sa coutume si curieuse du *fermentum*, les messes privées et l'office public, etc. La partie du second chapitre où l'auteur présente les lieux du culte, dès le IIe ou le IIIe siècle, avec les plus minutieux détails de description, leur mobilier et leur décoration, n'est pas le moins intéressant et le moins vivant de ce livre.

Le chapitre III, consacré au cérémonial de l'*Ordo romanus* I, est certainement l'une des plus belles et des plus complètes descriptions qui aient jamais été données de la messe romaine dans toute sa splendeur antique. Enfin, aux suivants chapitres l'auteur passe successivement en revue la messe des catéchumènes, l'offertoire, les traits essentiels du saint sacrifice, l'histoire du canon romain, la sainte communion.

Il est inutile de dire que la documentation de Mgr Batiffol est digne de son travail et que nombre de textes rares et peu connus sont admirablement utilisés ou mis en lumière de la façon la plus heureuse. Je ne

sais pas toutefois si le sens donné au mot *missa* dans les textes visés p. 57 est bien celui de l'idée moderne. On voit en effet, dans le haut moyen âge, des prêtres célébrer à plusieurs intentions, en disant autant de collectes, de secrètes, de postcommunion que cela requiert, mais dans le cadre d'une seule célébration, d'une seule messe au sens actuel ; pour eux, c'étaient plusieurs messes qu'ils acquittaient ainsi. D'ailleurs le sens de *missa* s'est également étendu à d'autres cérémonies, telles, nous semble-t-il, que la récitation d'une lecture de l'évangile accompagnée d'une oraison et d'une bénédiction. Il y aurait sans doute autre chose encore à dire au sujet des bénédictions épiscopales après le *Pax Domini* si développées en Gaule : elles sont en effet sorties de ce verset même et on pourrait remonter sans doute jusqu'à l'ancienne église d'Afrique à ce sujet.

Je me permets de n'être pas d'accord avec le savant liturgiste sur l'origine du trait (*tractus*) ; j'ai vu avec étonnement qu'il le considère comme un chant « ajouté » au graduel. Il me semble au contraire, et je ne crois pas être le seul de mon avis, que ce psaume entre les lectures est un reste de la plus antique liturgie, et du plus antique chant ; le graduel offre, à l'inverse, une marque fort ancienne sans doute, mais, la plupart du temps moins archaïque que les chants des traits. Pour l'*Alleluia*, nous ajouterons à la documentation pré-grégorienne la description si claire et si précise de Cassiodore, qui montre que cette exclamation neumée, et répétée par le chœur avec plus luxuriance encore que par le soliste, était d'usage déjà dans l'Italie du ve et du vi^e^ siècle.

Il ne faut pas non plus s'étonner du nombre en apparence réduit de douze chanteurs seulement pour la *Scola cantorum*, à la belle époque liturgique. On choisissait les voix avec soin et on n'avait pas la hantise de chœurs nombreux et compacts : jusqu'à la fin du xvie siècle, les meilleures chapelles ne comprenaient guère plus d'exécutants qui, d'ailleurs, pouvaient être choisis parmi un groupement plus nombreux, et servaient tour à tour.

Mgr Batiffol a modestement intitulé *Épilogue* un dernier chapitre. C'est la leçon pratique de piété, à la fois haute et simple, qui ressort de ce bel ouvrage : « Quelques conseils pour entendre la messe. — L'esprit liturgique doit nous inspirer la dévotion à la grand'Messe. — Du respect à témoigner à l'Évangile. — Communion et unité », tels sont quelques-uns des sujets traités dans ce dernier chapitre, dont on a dit avec juste raison qu'il émanait à la fois d'un liturgiste averti, d'un prêtre convaincu, d'un apôtre. Il est la noble et digne conclusion de ce bel ouvrage.

A. Gastoué.

Félix Raugel, *Recherches sur les Maîtres de l'ancienne facture française d'orgues. Les Lépine, les Cavaillé, Dom Bédos*. 1919. in-8° : 32 pages avec 4 planches hors textes. Tirage à part des n° 54, 55, 57 de la revue *La vie et les Arts liturgiques*. Paris, 6, place Saint-Sulpice (VIe arr.)

Dans cet intéressant opuscule, M. Raugel continue à nous faire connaître les travaux méritoires des anciens maîtres organiers et à nous retracer par quels patients efforts ils surent assouplir et nuancer la voix de l'orgue — cette voix « faite de tous les échos de la création »[1] — pour la rendre capable de traduire les plus hautes pensées religieuses et les plus délicats sentiments de l'âme priante. A propos du beau livre du même auteur sur *Les orgues de l'abbaye de Saint-Mihiel*[2], nous avons dit l'intérêt à la fois historique et pratique de ses érudites recherches qui nous montrent quels essais successifs amenèrent tel progrès dans l'ancienne facture. Nous n'y reviendrons pas aujourd'hui, et nous soulignerons seulement un autre avantage que présentent les documents d'archives utilisés par M. Raugel : ils nous ont conservé quelques traits intéressants de la belle et noble figure de nos anciens facteurs d'orgue. Tel, par exemple, ce Jean-François l'Epine qui travaillait « bien plutôt pour chercher dans son art la perfection que pour en tirer profit » (p. 6), désintéressement qui lui valut une réputation de « probité incorruptible », à ce point que les chanoines de Narbonne, après qu'il eut « relevé » le grand orgue de la cathédrale, jugèrent inutile d'appeler un vérificateur (p. 8). Quelle physionomie attachante aussi que celle de Dom Bédos qui fut le maître et l'ami de l'Epine ! Ces détails psychologiques, épars çà et là, ajoutent certainement à l'intérêt déjà si grand des études de M. Raugel — études dont nous souhaitons voir le cadre s'élargir de plus en plus.

Dom A. Cabassut, O. S. B.

Publications faites à l'occasion du douzième centenaire de sainte Odile (voir plus haut p. 234) par l'Institut Saint-Léon IX et le Grand Séminaire, chez F. X. Le Roux, Libraires-éditeurs, Strasbourg.

1° *Preces Odilianæ*, prières récitées et chantées dans les sanctuaires de sainte Odile. Avec cantiques en l'honneur de la Sainte, 136 pages in-16. . . . . 2 fr. 50

2° *Laudes Odilianæ*, prières chantées dans les sanctuaires de sainte Odile, 64 pages in-8 . . . . 1 franc.

3° Les mêmes, avec accompagnement d'orgues ou d'harmonium par X. Mathias. 3 francs

4° Les premiers fascicules des *Échos des sanctuaires de sainte Odile* ; les XII fascicules, 12 francs.

Nous ne saurions trop recommander ces collections à ceux qui s'intéressent à la fois : *a)* au chant populaire, par les deux premières publications ci-dessus indiquées ; *b)* à l'accompagnement, par les remarquables harmonisations faites par M. le Chanoine Mathias ; *c)* enfin à la liturgie pratique et à l'hagiographie, tant par le premier numéro

1. Mgr Freppel : L'Orgue, au tome XII de ses Œuvres ; rééd. Roger Chernoviz ; Paris, 1894, p. 273.
2. Dans la *Tribune*, avril 1920, p. 117-118.

que par les fascicules annoncés en quatrième lieu, qui contiennent de remarquables études d'histoire sur l'Alsace gallo-franque du VIIe au IXe siècle, et des notes sur l'origine musicale de chacune des mélodies contenues dans les publications ici annoncées.

Joseph Ringeissen, **Missa** *Victimæ paschali* à 2 voix égales et orgue. Partition avec orgue, 3 francs ; voix seules, réunies, 0,60 (major. en plus). Biton, éditeur.

« Cette Messe a été exécutée par plus de 200 voix d'hommes, avec accompagnement de l'Orgue et du Grand Orchestre municipal à la Cathédrale de Strasbourg, lors de la Messe, célébrée le 26 novembre 1918, à l'occasion de l'entrée des troupes françaises en cette ville. »

Cette annotation, qui désigne le but de la partition de cette œuvre, toute de circonstance, et est portée à son titre, indique l'intérêt documentaire qui s'y rattache : elle fera partie de la collection personnelle de tous ceux qui veulent rassembler les souvenirs se rattachant à ce grand événement.

Il primo decennio della Pontificia Scuola superiore di musica Sacra in Roma, 1910-1920 (Memoria publicata delle « Civiltà Cattolica »)

[Les premières dix années de l'École Pontificale Supérieure de musique sacrée à Rome, 1910-1920 (mémoire publié par la « Civiltà cattolica »], in-4° de 46 pages. Rome (XI) Pontificia Scuola Superiore di musica sacra, via s. Luigi dei Francesi, 49-A.

Très intéressante plaquette, récemment publié par le président et les professeurs de l'École Pontificale Supérieure de Musique Sacrée. Les auteurs sont remontés à cinquante années en arrière, pour montrer les difficultés du chemin parcouru, alors que le chant grégorien était devenu chose inconnue des Romains, et que Saint-Saëns ne trouvait à Rome qu'un orgue à registres incomplets et pédalier insuffisant pour y exécuter une fugue de Bach ! Dès 1901-1902, quelques musiciens romains essayèrent de lancer l'idée d'une école : l'idée ne prit corps que dans les années suivantes, par l'initiative du Président de l'Association de Sainte-Cécile, qui la fonda en 1910. L'école a grandi d'année en année, et sert en même temps de séminaire musical à des jeunes ecclésiastiques des États-Unis susceptibles d'être formés aux disciplines de la musique sacrée.





REVUE DES REVUES

(Articles à signaler.)

Revue du chant gregorien, n°s 5, 6, 7. Très complète étude du R. P. Bogaerts sur *le Chant du Benedictus*. Il doit toujours être dit, (de préférence quand on chante en grégorien), soit avant l'Élévation, soit après (si le *Sanctus* est polyphonique, et dure ainsi plus longtemps). De façon ou d'autres l'orgue joue pendant l'élévation *gravi et dulciori sono*, suivant la prescription du Cérémonial. — N° 7. *Le Sanctus*, *Summe Pater* (publication de ce *Sanctus*, n° 2 de la Vaticane, avec des anciens tropes).

La vie et les arts liturgiques, n° 68, G. Desdevises du Dézert : *Une visite à la cathédrale de Reims* (remarquable inventaire de l'état actuel de ce malheureux édifice, et de ce qui conviendrait pour le remettre en l'état).

Revue grégorienne, n° 2, Dom Mocquereau : *L'axiome : un Neume, un Temps* (suite et fin de l'excellente réponse du prieur de Solesmes aux fantaisistes interprétations de Houdard, à qui certains voudraient redonner un regain de nouveauté). [Erratum : dans notre dernière *Revue des Revues*, il faut lire Dom « Gajard », au lieu de « Gatard »].

Cæcilia (Strasbourg), numéros d'avril-mai, et juin. Très intéressantes notes et réflexions sur ce point : « les cantiques français peuvent-ils être chantés sur les mélodies de cantiques en allemand ? » Plusieurs y voient des impossibilités, par suite de la différence des deux langues : en réalité, la versification est très proche, et les accents des mélodies écrites sur l'allemand s'appliquent fort bien aux textes français. [Les traductions, fort bien faites, qui existent, de chorals de Bach, le prouvent ; de même, le recueil de cantiques de Montéty, etc.]

Musical Times, n° 928. — Cette revue a eu l'ingénieuse idée de consacrer une très intéressante note à « la chapelle royale d'Angleterre au Camp du Drap d'Or », dont c'était précisément cet été, le quatrième centenaire. On sait en effet qu'en cette circonstance mémorable les chapelles réunies de François Ier et de Henri VIII chantèrent l'office pontifical et la messe solennelle, avec des motets accompagnés de l'orgue, et qu'une partie des chants liturgiques à l'unisson fut soutenue des instruments de la musique royale de France. *Musical Times* publie à cette occasion des extraits de chronique et d'archives anglaises, donnant le nom des membres de la chapelle, et d'une partie des pièces qu'ils

exécutèrent. C'est Robert Fayrfax, le compositeur bien connu, qui tient la tête des « gentilshommes de la chapelle ».

Santa Cecilia n° XI (239). — R. Casimiri : *Etudes d'archives* (à propos d'un livre de V. Raeli sur les archives du Latran. L'excellent maître, en relevant les erreurs de cet auteur, en profite pour donner des extraits inédits des archives du Latran et de la Libérienne (Sainte-Marie-Majeure), sur Palestrina, Anerio, etc.).

Musica sacro-hispana, n°s 1, 2, 3, 4, Ant. Massana, S. J., *Les sept paroles de Jésus-Christ en Croix* (données en supplément musical : œuvre intéressante, où des strophes de cantique populaire, avec triple texte espagnol, catalan et basque, alternent avec un chœur à quatre voix d'hommes sur le texte latin des « Sept Paroles », offrant une nouvelle manière, et très pratique, de traiter ce sujet). — N° 4, Dom Guzman Prado, O. S. B., *Le chant mozarabe* et les projets de restauration (sera continué et promet d'être hautement intéressant).



NÉCROLOGIE

S. E. Mgr Amette.

Au moment où nous mettons en pages le présent numéro, nous apprenons la mort de S. E. le Cardinal Amette, archevêque de Paris.

Le décès subit du Cardinal, haute et sympathique personnalité, a vivement ému la population parisienne. Sans aucune distinction d'opinions, les journaux lui ont consacré des notices biographiques et nécrologiques que nous n'avons pas à refaire dans les pages de cette Revue. Mais nous rappelons que, prélat assistant de la Sacrée Congrégation des Rites, S. E. Mgr Amette avait tenu, dès 1913, à fonder une Commission archiépiscopale pour le chant sacré, Commission qui déjà avait préparé le nouveau propre grégorien du diocèse de Paris, et étudié, d'accord avec le Cardinal, les moyens d'y introduire officiellement la réforme de la prononciation latine, en même temps que l'obligation de l'Édition Vaticane.

Malheureusement, la guerre a mis obstacle au travail : l'imprimerie qui travaillait pour les nouveaux livres et avait déjà presque terminé le Graduel était située en pays envahi et a été détruite par les Allemands. De là les retards à une refonte que l'on attendait impatiemment. Le travail de la Commision, repris depuis l'armistice, devait, une fois relevé, donner le signal des réformes que promulguerait Mgr Amette.

C'est aussi à S. E. le Cardinal Archevêque de Paris, que l'on doit le nouvel et puissant orgue placé au chœur de Notre-Dame de Paris, inauguré au cours de l'Office de clôture du Congrès de chant liturgique de 1911.

Enfin, rappelons également que Mgr Amette fut l'un des évêques dont le nom figurait, en 1905, parmi ceux qui bénirent particulièrement le Congrès de Strasbourg, et qu'il avait accepté la présidence d'honneur du Congrès de Paris, déjà cité.

*
* *

R. P. Ant. Lhoumeau

C'est une des personnalités grégoriennes de la première heure qui vient de disparaître, au mois d'août dernier.

Les anciens grégorianistes se rappellent les premiers ouvrages du distingué religieux : son étude sur *le rythme et l'accompagnement du chant grégorien*, où, encore peu nette, s'ébauchait toute une théorie assez

confuse, mais qu'heureusement de très intéressantes et fort musicales *Pièces grégoriennes*, traitées en pièces d'orgue, illustrèrent bientôt. Mais surtout nous citerons sa *Grammaire du chant grégorien*, le premier traité pratique paru chez nous depuis la restauration grégorienne, travail qui a fait un bien considérable en notre pays, et a servi de type à d'autres traités parus depuis lors. Et enfin, ses *Etudes du chant grégorien* que l'auteur n'avait pu malheureusement creuser à fond, mais qui renferment nombre de vues intéressantes et d'observations pratiques,

Dans les dernières années de sa vie, le R. P. Lhoumeau, après s'être si longtemps montré disciple fidèle, quoique indépendant, de Dom Pothier, s'était assez curieusement porté vers des écoles différentes ; on l'a vu, avec grand étonnement, frayer quelque peu avec les partisans du néo-houdardisme. Puis, en dernier lieu, se cantonnant sur un terrain plus spécial, il esquissait une théorie du rythme métrique des *Hymnes* ; mais si certaines pages peuvent en être admises, il manquait au P. Lhoumeau d'être suffisamment au courant des études médiévales pour creuser le sujet à fond et en tirer des conclusions solides.

Le P. Lhoumeau, enfin, fut un musicien praticien excellent. Bon compositeur, il fut le premier à oser publier des *Cantiques en style grégorien*, dont plusieurs sont très réussis, et ainsi il donna le premier exemple dans une voie si féconde et si suivie.

Nous n'oublierons pas, en terminant, que le P. Lhoumeau fut un des amis de fondation de notre *Schola*, et que la *Tribune de Saint-Gervais* publia bien des pages de lui.

*
* *

R. P. Dom Besse.

Peu de temps auparavant, était mort le R. P. Dom Besse, prieur de l'abbaye de Ligugé.

Esprit vigoureux et personnalité marquante, le P. Besse avait donné le curieux spectacle d'un moine bénédictin devenu journaliste et polémiste. Mais, entre temps, par sa publication, entre autres, sur *le Moine bénédictin*, qui a tant contribué à faire connaître l'Ordre dont il faisait partie ; par la direction qu'il conserva, pendant le temps où elle vécut, de la revue *La Vie de la paroisse* ; par la direction de l'autre revue *La vie et les arts liturgiques*, dont il assura les débuts, le R. P. Dom Besse avait droit, dans la nôtre, à une mention de regret pour la part qu'il a prise à la restauration pratique du mouvement liturgique moderne, à laquelle il a contribué par son exemple et ses écrits.

R. I. P.

Le Gérant : Lafontan.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

2e Répertoire — CHANT GRÉGORIEN

Accompagnements nouveaux et très faciles du Chant des Offices

Par l'Abbé L. JACQUEMIN

Avec Notice explicative sur les divers chants, par A. GASTOUÉ

1re PARTIE. — GRADUEL (*chants pour la Messe.*)

A. Propre du temps. — **B.** Propre des Saints. — **C.** Commun des Saints (*en préparation*). **D.** Principaux ordinaires de la Messe.

2e PARTIE. — ANTIPHONAIRE (*chants pour les heures du jour.*)

Dans cet ouvrage nous ne donnons que les Chants des Vêpres, et pour certaines fêtes, ceux des Laudes.

Avertissements. — La table générale des sommaires détaillés des accompagnements se trouve dans le 1er fascicule de chacune des divisions de l'ouvrage. Celle des ordinaires de la Messe se trouve aussi page 140 : à la fin du 5e fascicule.

Collection à suivre.

Prix du Fascicule : 1 fr. 50 — 3 fr. *avec majoration temporaire comprise*

1re Partie. — **GRADUEL.**

A. Propre du Temps

1er Fascicule. Temps de l'Avent.
2e — Temps de Noël I.
3e — Noël-Épiphanie II.
4e — Temps de la Septuagésime.
5e — Mercredi des Cendres, 1er et 2e Dimanches de Carême.
6e — 3e et 4e Dimanches de Carême, Dimanche de la Passion.
7e — Dimanche des Rameaux.
8e — La Semaine Sainte.
9e — Temps de Pâques.
10e — Du 5e Dimanche après Pâques au Dimanche dans l'Octave de l'Ascension.
11e — Pentecôte, T. S. Trinité, T. S. Sacrement.
12e — Du 2e au 6e Dimanche après la Pentecôte.
13e — Du 7e au 11e.

B. Propre des Saints

1er Fascicule. Novembre à Janvier.
2e — Février.
3e — Mars à Mai.
4e — Juin, Sacré Cœur, Précieux Sang.
5e — Du 2 Juillet au 15 Août.
6e — Du 16 Août à fin Septembre.

C. Commun des Saints (*en préparation*).

D. Principaux ordinaires de la Messe

1er Fascicule. Asperges me, Vidi aquam, ordinaire du Temps Pascal, les deux ordinaires des Fêtes solennelles, 1er ordinaire des Fêtes doubles.
2e Fascicule. 2e, 3e 4e et 5e Ordinaire des Fêtes doubles, ordinaire des Fêtes de la Sainte Vierge.
3e — Ordinaire des Dimanches dans l'année, des Octaves, des Dimanches de l'Avent et du Carême, des Féries de l'Avent et du Carême. Credo I. II. III.
4e — Credo IV et les Trois Messes de Dumont, conformes aux éditions authentiques.
5e — Messe des Morts, Messe de Mariage.

2e Partie. — **ANTIPHONAIRE.**

1er Fascicule. Tons communs des Vêpres, Deus in adjutorium, les huit Tons des Psaumes, Versicules et Benedicamus.
2e — Vêpres du Dimanche, avec les Psaumes entièrement notés, Suffrages & Antiennes finales à la Sainte Vierge.
3e — Vêpres des Dimanches de l'Avent, Grandes Antiennes O, 1res Vêpres de Noël.
4e — Des Laudes de Noël à l'Octave de la St-Jean.
5e — De l'Épiphanie à Pâques.
6e — De Pâques au Dimanche dans l'Octave de l'Ascension.
7e — De la Pentecôte au T. S. Sacrement.

LA TRIBUNE MUSICALE

3e ANNÉE, No 26. — AOUT 1920

SOMMAIRE DU NUMÉRO

Abonnement annuel France et colonies : **17** francs ; Étranger : **19** francs. Abonnement réduit (réservé à MM. les Ecclésiastiques, les Communautés, Professeurs et Elèves de la Schola). France : **16** francs ; Etranger : **18** francs.

LA TRIBUNE MUSICALE

est une œuvre de musique religieuse vocale et d'orgue sans pédale ou d'harmonium. On n'y publie que des pièces faciles ou de moyenne difficulté avec accompagnement. Certaines d'entre elles peuvent se chanter *à cappella.*

On y trouve du chant grégorien, de la musique ancienne et moderne, des articles intéressants et des conseils pratiques pour ceux qui s'occupent de la musique religieuse. On peut envoyer à la Direction de *la Tribune musicale* les nouvelles de musique religieuse susceptibles de stimuler le zèle des musiciens d'église dans la bonne voie que le Bureau d'Édition a toujours tracée.

Le dernier fascicule de chaque année contient la table des matières et les faux titres.

Il n'est pas vendu de fascicule séparé, mais pour l'exécution, le Bureau d'Édition de la Schola Cantorum met en vente des *parties de chœur* de toutes les œuvres publiées.

SOMMAIRE DE LA TRIBUNE MUSICALE DE SEPTEMBRE

DÉPOSITAIRES :

BELGIQUE. — Bruxelles
LEDENT-MALAY, 5, galerie Bortier.

SUISSE. — Vevey, Lausanne.
FŒTISCH frères (S. H.)

IRLANDE. — Dublin.
BLOUD et GAY, 20, South Anne Street.

CANADA. — Montréal.
VENNAT, 642, rue Saint-Denis.

UNION MUSICALE ESPAGNOLE
L. DOTÉSIO.
BARCELONE, *1, Puerta del Angel.*
(Madrid, Santander Valladolid, Bilbao).

NOVEMBRE 1920. — XXI[e] ANNÉE



LA TRIBVNE

DE

SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE ET D'ART RELIGIEUX

LITURGIE — ARCHÉOLOGIE CHRÉTIENNE

PUBLIÉE SOUS LES AUSPICES DE LA

Schola Cantorum



Giraudon, photographe.

SOMMAIRE



Le N°: 1 fr. 75

AU BUREAU D'ÉDITION DE LA *SCHOLA CANTORUM*

269, Rue Saint-Jacques, 269

PARIS (V[e])

N[os] 252. — 12[e] N[os] Abon[t] 1919-1920

La présente Revue parut pour la première fois en janvier 1895, avec le titre et les collaborateurs suivants :

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

FONDÉE POUR ENCOURAGER

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne
La remise en honneur de la musique palestrinienne
La création d'une musique religieuse moderne
L'amélioration du répertoire des organistes

COMITÉ DE LA SOCIÉTÉ

M. ALEXANDRE GUILMANT
Président

M. le Prince DE POLIGNAC — M. BOURGAULT-DUCOUDRAY
M. VINCENT D'INDY
MM. G. DE BOISJOSLIN et CH. BORDES
Secrétaires

COLLABORATEURS DU JOURNAL

RR. PP. Dom POTHIER — Dom MOCQUEREAU — Dom BOURIGAUD — R. P. LHOUMEAU — M. l'abbé CARTAUD — M. l'abbé VELLUZ — M. l'abbé PERRUCHOT — MM. C. BELLAIGUE — C. BENOIT — BOURGAULT-DUCOUDRAY — G. DE BOISJOLIN — CH. BORDES. — MICHEL BRENET — J. COMBARIEU — P. CRESSANT — A. ERNST — H. EXPERT — A. GUILMANT — A. HALLAYS — V. D'INDY — A. JULLIEN — P. LALO — F. PEDRELL — A. PIRRO — G. SERVIÈRES — DE SAINT-AUBAN — J. TIERSOT — Dr WAGNER — A. WOTQUENNE.

Parmi les autres collaborateurs plus récents, citons encore :

S. G. Mgr FOUCAULT — R. P. Dom I. DAVID — R. P. J. BORREMANS — M. l'abbé P. BAYART — MM. Ant. AUDA — Eug. BORREL — A. GASTOUÉ — F. DE LA TOMBELLE — J. PEYROT — H. QUITTARD — F. RAUGEL — A. SÉRIEYX — J. DE VALOIS.

“ **La Tribune de Saint-Gervais** ” paraît mensuellement ; Revue *musicologique* et d'*Art chrétien*, elle s'adonne spécialement au *Chant grégorien* et *Populaire*, à la musique *polyphonique* et *d'orgue*; elle contient, de plus, de nombreuses études sur des sujets variés de *liturgie*, d'*archéologie chrétienne*, d'*art religieux*.

Les abonnements partent du mois de Décembre

Prix d'un fascicule : **1** fr. **75**

Chacun des tomes parus formant une année est mis en vente au prix de **16** francs
(la première année exceptée)

	France, Belgique et Colonies	*Union Postale et Étranger*
Abonnement ordinaire..........................	**18** »	**19** »
Abonnement réduit réservé à MM. les Ecclésiastiques, les Communautés, les Professeurs et les Élèves de l'École..............................	**17** »	**18** »

Pour donner satisfaction à notre clientèle, nous ferons *un abonnement global*, comprenant la “ **Tribune musicale** ”, la “ **Tribune de St-Gervais** ” et les “ **Tablettes de la Schola** ” :

	France, Belgique et Colonies	*Union Postale et Étranger*
Abonnement..............................	**37** »	**39** »
Abonnement réduit réservé à MM. les Ecclésiastiques, les Communautés, les Professeurs et les Élèves de l'École..............................	**35** »	**37** »



BREF DE S. S. PIE X

à Charles BORDES

FONDATEUR DE LA *Schola Cantorum* ET DE LA *Tribune de Saint-Gervais*

PIUS PP. X

Dilecte Fili, salutem et Apostolicam Benedictionem. — Pergratum Nobis, ut intelligi potest, faciunt, quicumque illud propositum, quod mature inivimus, cantus liturgici ad veterem normam revocandi, labore sollertiaque sua faciunt expeditius. In hoc numero novimus peculiarem deberi locum tibi, qui vel ante, quam de Musica sacra praescriptum a Nobis esset, SCHOLAM CANTORUM istic ad vota Nostra institueris, et legitimam cantus Gregoriani disciplinam propagare non cesses. Quare habe tibi, quam mereris, a Nobis laudem, grataeque significationem voluntatis, simulque scito, Nos ab ingenio diligentiaque tua uberiores quoque exspectare, Deo adiuvante, fructus. Interea coelestium auspicem munerum, ac benevolentiae Nostrae testem tibi, dilecte Fili, Apostolicam benedictionem amantissime in Domino impertimus.

Datum Romae apud S. Petrum die 11 Iulii an. MDCCCCIV, Pontificatus Nostri anno primo.

PIUS PP. X.

PIE X, Pape.

Cher Fils, salut et bénédiction Apostolique. — Il Nous est fort agréable, comme on peut le penser, que le travail et les soins éclairés de diverses personnes avancent la réussite du projet, que Nous avons mûrement réfléchi, de rappeler le chant liturgique à son ancienne forme. Au nombre de ceux-là, il convient de vous donner une place particulière, à vous qui, dès avant que Nous ayons prescrit quelque chose sur la Musique sacrée, aviez déjà fondé la *Schola Cantorum*, conformément à Nos désirs, et qui ne cessez de propager partout la légitime discipline du chant grégorien. Recevez-en de Nous la louange que vous méritez, et la marque de Notre volonté reconnaissante, et sachez en même temps que Nous attendons encore de votre zèle ingénieux, avec l'aide de Dieu, les fruits les plus féconds. Nous vous accordons donc dans le Seigneur, de la façon la plus affectueuse, la bénédiction Apostolique, comme gage des faveurs célestes et témoignage de Notre bienveillance envers vous, Cher Fils.

Donné à Rome près Saint-Pierre, le 11 juillet 1904, la première année de notre Pontificat.

PIE X, PAPE.



LE BUREAU D'ÉDITION

De la *Schola Cantorum*, à Paris

Tel est le titre que Ch. Bordes, l'illustre apôtre de la restauration de la musique d'église en France, donna, en 1896, à l'une de ses fondations.

De concert avec Alex. Guilmant, le grand organiste, et le maître compositeur V. d'Indy, qui a continué d'en assumer la direction, Ch. Bordes avait donné à son *Bureau d'Édition* la devise même, les "Quatre Articles" qui furent la charte de fondation de la *Schola :*

1° L'étude et la propagande du *Chant grégorien*, restitué par Dom Pothier ;

2° La remise en honneur du répertoire « A cappella » ;

3° La création d'une *musique religieuse vocale moderne*, respectueuse des prescriptions et des formes de la liturgie ;

4° L'amélioration du *répertoire des organistes*, dans la même orientation.

La Schola Cantorum a pris ainsi l'initiative du mouvement de la réforme de la musique religieuse en France ; elle a été comme la « maison mère » des missionnaires de cette réforme, et des organisations qui tendent au même but.

Le Bureau d'Édition tient à rester fidèle à cet idéal : il a puissamment aidé les différentes fondations qui se sont occupées de la diffusion de la bonne musique d'Église ; on peut dire qu'il n'a pas failli à son but.

Tant par ses *rééditions des maîtres anciens*, que par les *publications des compositeurs modernes*, il s'est toujours efforcé de rester dans la ligne de la musique religieuse vraiment *classique*, en se montrant en même temps le partisan résolu d'un art « vraiment moderne », héritier des justes traditions, mais jamais « moderniste ».

Les collections d'œuvres de Palestrina, Josquin des Prés, Orlande de Lassus, Victoria, parmi les anciens ; celles de Bordes, Guilmant, d'Indy, chanoine Perruchot, chanoine C. Boyer, F. de La Tombelle, etc., parmi les modernes, tant dans la forme du motet que dans le cantique en langue vulgaire ou les pièces d'orgue ; les publications pratiques de chant ou d'accompagnement grégoriens, de A. Gastoué, abbé Jacquemin, etc., sont un sûr garant de ce que vaut le Bureau d'Édition de la Schola, qui continue, plus que jamais, de par sa fondation et ses origines, à se consacrer exclusivement aux plus beaux modèles de la musique religieuse.

LA TRIBVNE DE ST-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE & D'ART RELIGIEUX

PUBLIÉE SOUS LES AUSPICES DE LA

Schola Cantorum

Chant grégorien et populaire. — Polyphonie et Orgue. — Liturgie et Archéologie chrétienne.

ABONNEMENT	BUREAUX	ABONNEMENT
France et Colonies, Belgique. 18 fr. Union Postale (autres pays). 20 fr.	Au BUREAU d'ÉDITION de la Schola *269, Rue Saint-Jacques* PARIS	Pour MM. les Ecclésiastiques, pour les Communautés, les Professeurs et Élèves de l'Ecole. 17 fr. (France et Colonies, Belgique).

Le numéro : **1 fr. 75.** — Les abonnements partent du mois de décembre de chaque année.

SOMMAIRE

LES “ AMIS DES CATHÉDRALES ”

La Société des « Amis des Cathédrales », fondée en mars 1912 par un groupe d'artistes épris de l'art religieux de notre Passé, commença, la même année, le cycle de ces pèlerinages d'art qui furent l'occasion de savantes conférences de théologie et d'archéologie, et d'auditions modèles de musique liturgique.

Les « Amis des Cathédrales » se sont donné comme but d'étudier dans leur cadre architectural ces chefs-d'œuvre de notre art national, où vit éternellement, non seulement l'idéal sublime des âges de foi, mais aussi la plus haute fierté provinciale. Pèlerins de l'intelligence, ils se rendent périodiquement dans les plus beaux sanctuaires de France, et là, selon la définition donnée par M. Camille Enlart, leur président, ils écoutent devant leurs œuvres l'histoire des artistes et « font revivre un instant dans leur milieu la parole des penseurs chrétiens et la musique des

vieux maîtres dignement interprétée par de lointains et fidèles disciples ».

On ne reproduira pas ici les éloquentes conférences du R. P. Sertillanges, données à Chartres, à Évreux, celles de Mgr Batiffol, à Senlis et à Saint-Germain-des-Prés, ni les doctes mémoires de MM. Enlart, Marcel Aubert, G. Durand, Lefèvre-Pontalis, Maurice Denis, A. Gastoué, J. Tiersot : tous ces travaux sont publiés dans le *Bulletin de la Société des A. D. C.*, magnifiquement édité et orné de gravures sur bois originales du vice-président de la Société, M. Jacques Beltrand. Mais comme il nous semble, à nous musiciens, que dans la cathédrale, synthèse des arts, la Beauté ne s'enflamme et rayonne avec toute son expansion, que quand l'architecture des sons s'unit à celle des *pierres vives* pour exprimer ou proclamer le sens des textes sacrés, on parlera seulement ici de l'œuvre de restauration ou plutôt de conservation musicale entreprise par cette société.

Les Amis des Cathédrales veulent apprendre à connaître rien moins que le cours logique et régulier de l'évolution de l'art musical religieux, et surtout de notre art français, trop peu connu.

Il faut rendre hommage au dévouement, au désintéressement, au labeur ininterrompu de M. Henri Letocart, directeur musical de la Société, qui assume à lui seul les répétitions du groupe choral, la restitution des œuvres anciennes inédites et la constitution d'un répertoire admirable, qui sera la première pierre du monument qu'il faudra bien élever un jour à la gloire de nos vieux maîtres français anonymes, oubliés ou peu connus, en entreprenant la publication des œuvres les plus remarquables qu'ils ont léguées à notre admiration.

C'est ainsi que, invités par la Société, nos organistes les plus réputés : MM. H. Libert, Tournemire, Louis Vierne, Bonnet, Marcel Dupré, Jean Huré, Ach. Philip, Alex. Cellier, le regretté Krieger, firent maintes fois réentendre, magistralement exécutées, les plus belles pages de leurs prédécesseurs des XVIIe et XVIIIe siècles et que le groupe choral, sans négliger l'art grégorien, donna des auditions d'œuvres polyphoniques nombreuses, embrassant tout le développement de la musique sacrée depuis les chanteurs du XIIe siècle jusqu'aux maîtres du XVIIIe siècle qui ont fondé la tonalité moderne.

A la réunion du 20 décembre 1919, à la Salle des Concerts du Conservatoire, M. Letocart avait organisé une audition chronologique d'œuvres des contrapontistes franco-flamands du XIVe au XVIe siècle, en se conformant strictement aux textes originaux. Cette audition, accompagnée de brefs commentaires avant l'exécution de chacune des œuvres inscrites au programme, fut l'occasion de retracer à grands traits l'universelle conquête de l'Europe musicale par nos maîtres du contrepoint vocal ; comme autrefois l'art de nos architectes avait fait sa tournée triomphale parmi les nations, ainsi les maîtres franco-flamands fondèrent partout des foyers d'art, d'où devaient sortir les *écoles* des différents pays.

La dernière audition de musique sacrée donnée par les chanteurs

des « Amis des Cathédrales » eut lieu à l'église Saint-Ouen de Rouen, et fut accompagnée d'une éloquente et savante conférence de M. le chanoine Clément Besse « Dieu est le musicien — l'âme est symphonie ». Cette conférence fut divisée en trois parties entre lesquelles les Chanteurs firent entendre des œuvres dont les noms des auteurs figuraient au répertoire de l'ancienne maîtrise de la cathédrale de Rouen.

Une série d'antiques versets appartenant à la liturgie rouennaise au xe ou au xie siècle, composés pour la station du dimanche des Rameaux et recueillis par M. Gastoué, firent une impression profonde.

Au grand orgue M. Marcel Dupré, avec son exécution magistrale, mit merveilleusement en valeur des pièces de Titelouze, de J.-S. Bach et de César Franck, tout en révélant à plus d'un auditeur la splendeur sonore de l'un des plus beaux orgues de France.

Afin de permettre aux amis de l'art liturgique de se rendre compte de l'effort accompli et de l'évolution du goût des exécutants et du public privilégié qui a suivi cet effort, nous donnons ici une liste chronologique des œuvres anciennes dont la première audition a eu lieu aux séances organisées par les Amis des Cathédrales : tout commentaire en affaiblirait la portée artistique et liturgique.

Royne Celeste, Lai, Gauthier de Coincy (1236).

Contre ce doux mois de may, Lai en l'honneur de Notre-Dame de Reims ; *Felix Virgo Inviolata*, Contralto et Ténor ; *Trois Versets de la Messe du Sacre* de Charles V, à quatre voix mixtes : *Kyrie, Qui propter, Agnus Dei*, Guillaume de Machaut (1300-1377).

Par les bons Gedeon et Samson, Ballade en l'honneur du pape Clément VI, Philipot (vers 1380).

O Anima Christi, Motet à 2 voix et orgue, Jean Cigogne (vers 1420) (Salle du Conservatoire, 25 mars 1918).

Agnus Dei, Fleurié (fin du xive) (Sainte-Chapelle, 5 juin 1916).

Kyrie, G. du Fay (+ 1474).

Ave verum, Josquin de Prés (Evreux, 14 avril 1913. Senlis, 26 mai 1914. Salle du Conservatoire, 25 mars 1918).

Descende in hortum, Févin (+ vers 1515) (Evreux, 14 avril 1913. Senlis, 26 mai 1914. Conservatoire, décembre 1919).

O salutaris, Pierre de la Rue (+ 1518) (Saint-Denis, 24 mai 1912. Amiens, 28 avril 1914. Conservatoire, décembre 1919).

Ave Christe, Josquin de Prés (+ 1521) (Chartres, 30 avril 1912. Saint-Germain-des-Prés, 8 avril 1919) ; *Stabat Mater* (Salle Gaveau, 19 février 1914).

Benedictus et Hosanna de la Messe *Alma Redemptoris Mater*, J. Mouton (+ 1522) (Reims, 15 mai 1913. Salle du Conservatoire, décembre 1919).

Sanctus, Certon (+ 1572) Sainte-Chapelle, 5 juin 1916. Conservatoire, décembre 1919).

Domine convertere, Orl. de Lassus (+ 1594) (Chartres, 30 avril 1912).

Sanctus et Benedictus de la Messe *Ave Maris Stella*, J. de Bournonville (1585-16..) Transcrit et restitué pour les « Amis des Cathé-

drales » par M. A. de Raulin (Amiens, 28 avril 1914. Sainte-Chapelle, 5 juin 1916).

Praeparate corda, Cl. de Sermisy (+ 1562) (Sainte-Chapelle, 5 juin 1916. Salle du Conservatoire, 25 mars 1918).

Du fond de ma pensée, Orl. de Lassus (Salle Gaveau, 5 mars 1913). Du même : *Sicut Rosa* (Reims, 15 mai 1913). *Sancta Maria* (Amiens, 28 avril 1914, Saint-Germain-des-Prés, 8 avril 1919). *Messe « Douce Mémoire »* (Notre-Dame de Paris, 8 mai 1916).

Par le desert de mes peines, Cl. Goudimel (+ 1572) (Salle Gaveau, 5 mars 1913). Du même : *Videntes stellam magi* (Reims, 15 mai 1913. Conservatoire, décembre 1919).

Adieu monde, sus debout bergers, G. Costeley (1531-1606). (Salle Gaveau, 5 mars 1913.)

Un enfant du ciel nous est né. E. du Caurroy (1549-1609) (Salle Gaveau, 5 mars 1913). Du même : *Nous te louons. Bon Dieu* (Evreux, 14 avril 1913, Senlis, 25 mai 1914). *Chant spirituel* (Reims, 15 mai 1913).

En son temple sacré, J. Mauduit (1557-1627). (Salle Gaveau, 5 mars 1913, Evreux, 14 avril 1913.)

Agnus Dei, Nicolas Formé (1567-1638) (Sainte-Chapelle, 5 juin 1916).

Quatrains de la vie et de la mort, Artus Auxcousteaux (+ vers 1656) (Senlis, 26 mai 1914).

Dialogus de anima, *a*) Symphonie pour 2 violons et la basse continue ; *b*) Dialogue pour Taille et Basse ; *c*) Symphonie pour 2 violons et la basse continue, Henry Du Mont (1610-1684) (Chapelle de Versailles, 29 juin 1917). Du même : *Laudate* (Saint-Germain-des-Prés, 8 avril 1919).

Te Deum, Lully (1632-1687) (Chapelle de Versailles, 3 juillet 1919).

Dilecte mi, M. A. Charpentier (1634-1704) (Reims, 15 mai 1913). Du même : *Judicium Salomonis*, Histoire sacrée, intitulée par l'auteur « Motet pour la Messe Rouge en 1702 », restituée spécialement pour cette audition d'après le manuscrit de la Bibliothèque nationale par MM. Henri Letocart et A. de Raulin (Salle Gaveau, 19 février 1914. Sainte-Chapelle, 5 juin 1916).

Miserere, motet pour soli, chœurs, orgue et orchestre, restitué par M. Henri Letocart; de La Lande (1657-1726) (Chapelle de Versailles, 29 juin 1917. Saint-Germain-des-Prés, 8 avril 1919).

Venite adoremus, chœur pour voix d'hommes et orgue ; A. Campra (1660-1744) (Notre-Dame de Paris, 8 mai 1916).

In convertendo, motet pour soli, chœurs, orgue et orchestre, J. Ph. Rameau (1683-1765) (Chapelle de Versailles, 29 juin 1917). Du même : *Laboravi* (Reims, 15 mai 1913. Amiens, 28 avril 1914).

En parcourant cette liste nous aimerons à nous rappeler qu'en France, dès le xve siècle, retentissait dans toutes les églises une musique digne de leur splendeur architecturale, et relisons avec plaisir le fameux témoignage emprunté au récit du voyage que fit, en 1517-1518, le cardinal

Louis d'Aragon, et que rédigea l'un de ses secrétaires, italien comme lui :

« Il n'y a pas en France, dit ce voyageur, une église un peu grande, où, toute l'année, l'on ne puisse entendre de belle musique figurée, et où ne se chante au moins une messe par jour. Chacune de ces églises possède un groupe de six ou de huit jeunes garçons, tout vêtus de rouge comme nos chanoines italiens, et que l'on instruit à chanter et à servir au chœur... »

Or, l'époque dont il s'agit, caractérisée par le nom de Josquin Deprés, précède, il ne faut pas l'oublier, d'un demi-siècle l'apparition de Palestrina.

Les fidèles restitutions musicales des Amis des Cathédrales méritent d'être publiées ; si elles attestent, d'une part, la vitalité puissante de notre « art de musique » à toutes les époques, elles nous invitent, d'autre part, à regarder l'avenir avec courage en nous rappelant avec fierté les destinées glorieuses de notre art national et son expansion magnifique à travers le monde.

Félix Raugel.



LA MUSIQUE
chez les Catholiques des Beaux-Arts

L'association professionnelle « les Catholiques des Beaux-Arts » comprend une section d'architectes, une section de sculpteurs, une section de peintres, une section de dessinateurs et graveurs, une section d'artisans-décorateurs et une section de musiciens. Ne peuvent être membres actifs les amateurs, les critiques, et tous ceux qui s'occupent d'art à des titres divers, sans être des professionnels. Ce but primordial de l'association est de créer des liens entre les artistes catholiques, de rendre plus étroite la camaraderie artistique, et d'imprégner d'esprit chrétien la mentalité des adhérents. Ce préambule est nécessaire pour faire comprendre que les manifestations de l'association n'ont en principe rien de tapageur, ou de « réclamier ».

En effet, parmi les moyens d'action choisis par le Conseil d'initiative, figurent au tout premier rang la Messe annuelle du Souvenir, à l'inten-

tion de tous les artistes défunts, et les Messes mensuelles. La *Messe du Souvenir* est dite à l'intention particulière des artistes disparus dans l'année : leurs noms sont lus en chaire ; cette messe, très solennelle, puisque le gouvernement et les Grands Corps de l'État y envoient des représentants ou des délégations, est dite soit à Saint-Germain-des-Prés (paroisse de l'Institut de France et de l'École des Beaux-Arts), soit à Notre-Dame. Au point de vue musical, c'est une messe basse de *Requiem*, pendant laquelle on exécute des chants, dont la particularité la plus curieuse certainement est d'être conformes aux directions posées par Pie X dans le *Motu proprio* ; ainsi l'exige d'ailleurs l'association, dont le programme de formation chrétienne est basé sur la liturgie. C'est la Manécanterie des petits chanteurs à la Croix de Bois, qui exécuta d'abord cet office, puis pendant la guerre, ce furent les maîtrises de Notre-Dame, de Sainte-Clotilde, qui seules ou avec la Manécanterie, assurèrent le service. A titre d'exemple voici le programme de la dernière Messe du Souvenir (1920), chantée par un groupe choral indépendant, sous la direction du signataire de ces lignes : *Requiem* et *Kyrie* grégoriens, *O vos omnes* de Moralès [1], *Sanctus*, *Agnus* et *Communion* grégoriens, *Jesu salvator mundi* de Menegalli, *Libera* grégorien, *De profundis* de Nanini. Comme interludes, la sublime *Prière* de Franck, et des improvisations remarquables du nouveau titulaire du grand orgue de Saint-Germain-des-Prés : M. Marchal.

Les messes mensuelles, destinées aux seuls « C. D. B. A », sont des messes basses sans aucune solennité. Celle de mai a toujours lieu dans une des tours de Notre-Dame, avec le concours musical de la Manécanterie ; celle de juin est dite au Sacré-Cœur, sans chants. Quant aux autres, elles sont célébrées en diverses chapelles, le plus souvent dans la crypte de N.-D.-des-Anges, quelquefois dans celle des Carmes. Leur programme, qui varie chaque fois, est identique comme fonds : il est tiré en partie du Kyriale Vatican, en partie du Propre du dimanche ou de la fête. Depuis fort longtemps il était exécuté par la Confrérie Saint-Louis du Temple [2]. Pendant la guerre il fallut, pour remplacer les mobilisés, faire appel à Mme Jumel et à ses élèves qui, avec l'organisatrice et accompagnatrice, Mme Borrel, assurèrent le service dans des conditions parfois fort difficiles.

Après la guerre, la Confrérie liturgique a repris son ancien rôle. Pendant que la messe se poursuit, on chante généralement l'Introït du jour et un *Kyrie* : après l'allocution, l'Offertoire, le *Sanctus* correspondant au *Kyrie*, un motet grégorien au Saint-Sacrement après l'Élévation, l'*Agnus*, la Communion du jour ; quelquefois a lieu un petit salut grégorien.

Des circonstances heureuses ont permis cette année, par deux fois, de chanter entièrement la messe, ce qu'il serait désirable de faire en permanence, tant au point de vue liturgique que didactique, beaucoup

1. Généralement attribué à Victoria.
2. Devenue depuis la guerre la *Confrérie liturgique*.

de fidèles n'ayant dans les grandes messes bousculées de paroisses, avec leurs suppressions arbitraires, qu'une vague idée de la messe intégrale. Ces messes ont été chantées par un prêtre liturgiste [1], de sorte que l'unité de débit a été conservée d'un bout à l'autre du sacrifice. Prononciation en *ou* bien entendu, et surtout exécution complète du Graduel, de l'*Alleluia*, de l'Offertoire, de la Communion, trop souvent abrégés, déformés, sautés, ou mis à l'écart au profit du grand orgue.

Telle est l'histoire de la musique religieuse chez les C. D. B. A., qui, très éprouvés aussi par la guerre, sont en train de se réorganiser pour faire mieux, et davantage.

E. Borrel.

(1) Cette épithète devrait être pléonastique. Cependant, dans l'état actuel des choses, il s'en faut de beaucoup qu'elle soit inutile !



NOUVELLES ET COMPTES RENDUS

S. E. le Cardinal Dubois, Archevêque de Paris.

C'est avec la plus vive impression que la nomination de S. E. le Cardinal Dubois au siège archiépiscopal de Paris a été accueillie parmi nous. Si la personnalité de ce prélat éminent l'a placé, ces derniers temps, parmi les personnages en vue du monde diplomatique et politique, nous sommes heureux de rappeler la valeur toute particulière que la liturgie et le chant grégorien reçoivent d'une telle nomination. Mgr Dubois, en effet, né et grandi au diocèse du Mans, dans le rayonnement de la culture intellectuelle émanée de l'abbaye de Solesmes, est, de longue date, un fervent de la réforme du chant liturgique.

Dès son arrivée à Verdun, dont il fut nommé évêque en 1901, il y promouvait à la fois la refonte de la prononciation latine et du chant. Archevêque de Bourges en 1909, il fut bientôt l'objet de la lettre flatteuse dont Pie X l'honora à ce sujet; transféré au siège de Rouen (1916), Mgr Dubois y recueillit ce que son prédécesseur n'avait qu'ébauché ; le succès des Journées Liturgiques de Rouen, la publication du Livre d'Offices notés à l'usage de ce diocèse marquent les étapes de l'œuvre de l'archevêque de Rouen bientôt promu au cardinalat.

Nul doute que son intronisation sur le siège de Paris ne soit le signal

d'une semblable activité : nous pouvons facilement augurer que la présence du Cardinal Dubois à la tête de cet important diocèse sera la reconnaissance définitive des efforts tentés, et la consécration des résultats déjà partiellement accomplis.

Au nouvel Archevêque de Paris et à son œuvre, nous ne pouvons que redire ici l'acclamation liturgique :

Ad multos annos.

Distinctions honorifiques.

Les promotions spéciales qui viennent récemment d'être faites dans l'Ordre de la Légion d'Honneur nous permettent d'adresser nos félicitations, à des titres divers, à quelques nouveaux légionnaires, dont le nom et l'œuvre sont sans doute connus des lecteurs de cette revue. Tout d'abord notre ami Déodat de Séverac, qui a donné à la musique religieuse de si remarquables pièces d'orgue ; je ne parle pas ici du reste de son œuvre musicale si intéressante, mais où nous pourrions glaner aussi, même dans sa composition dramatique, de beaux épisodes religieux tels que ceux d'*Héliogabale*. La nomination de Séverac est un honneur pour nous. Nous signalerons aussi celle de M. Hamel, professeur au Lycée Montaigne, et qui, si son nom n'est peut-être familier à la grande foule, est dans l'Université le principal promoteur de la réforme de la prononciation latine, et, à ce titre, a droit à mieux qu'une mention dans ces pages. Enfin relevons le nom de M. Laloy, qui, secrétaire général de l'Opéra, fut, dès longtemps, un musicologue averti, et, s'il tourna son activité vers la musique extrême orientale, ne le fit pas sans excursionner auparavant sur le terrain grégorien, auquel il consacra autrefois plusieurs conférences et articles divers.





A la Sainte-Chapelle

23 Juin 1920

La Messe du Pape Marcel, de Palestrina

Le 23 juin 1920, l'œuvre de la *Cantoria*, dirigée, on le sait, par notre distingué confrère M. Jules Meunier, conviait ses bienfaiteurs et amis, dans l'enceinte merveilleuse de la Sainte-Chapelle du Palais, à Paris, à une exécution unique de la *Messe du Pape Marcel*, ce chef-d'œuvre de l'illustre Prénestin, si rarement entendu chez nous. Il est vrai qu'il n'est pas toujours facile d'obtenir l'équilibre et l'homogénéité des six voix « a cappella ». Une assistance choisie et attentive répondit à l'appel fait, et vint applaudir, en même temps que les Enfants de la *Cantoria* et les chœurs, l'exquise conférence qui suit, de notre éminent ami M. Camille Bellaigue, qui a bien voulu nous autoriser à la reproduire.

Mesdames, Messieurs,

On rapporte qu'un jour, dans le Palais qui touche au sanctuaire où nous sommes rassemblés, comme Berryer venait d'achever une plaidoirie, le confrère qui devait lui répondre commença de la sorte : « Je parle, et j'écoute encore ». Je ne chercherai pas d'autre exorde aujourd'hui. Après, avant les chants que nous sommes venus écouter, il conviendrait de se taire. Que dire en effet de cette musique, et de la musique en général, qu'elle ne dise mieux elle-même ! Je le sais trop, et depuis trop longtemps, les mots traduisent les sons moins qu'ils ne les trahissent. Jules Lemaitre me disait un jour : « De toutes les inventions humaines, l'une des plus folles me paraît être la critique musicale ». Et je veux bien croire qu'il exagérait un peu, mais à peine.

Aussi bien, il ne s'agit pas ce soir de critique. On ne m'a prié que de rendre hommage à l'un des maîtres et à l'un des chefs-d'œuvre de la musique, d'une forme ou d'un genre musical, de ce que les philosophes appelleraient une catégorie de l'idéal sonore. Je le fais volontiers et je le ferai brièvement. J'écoute encore, et j'ai hâte, comme vous, d'écouter de nouveau. *La Messe du Pape Marcel !* Par son titre même, et, pour un grand nombre de gens, rien que par son titre, elle est célèbre. On dit *la Messe du Pape Marcel*, comme la *Messe en ré*, ou la Sonate à Kreutzer, ou le trio à l'Archiduc Rodolphe. Et la renommée du chef-d'œuvre palestrinien lui vient un peu de sa beauté, beaucoup de son histoire, ou plutôt de ce qu'on a pris longtemps pour son histoire et qui n'est, on le sait aujourd'hui, que sa légende.

On a raconté qu'en l'année 1565, le pape Pie IV, soucieux d'assurer la réforme de la musique d'église ordonnée par le récent concile de Trente, avait chargé de ce soin

une commission de cardinaux. Les prélats s'empressèrent aussitôt de commander à Palestrina déjà célèbre, — il avait environ quarante ans — la composition d'une messe en quelque sorte canonique, également respectueuse et des prescriptions et des proscriptions du concile. Pour plus de sûreté, Palestrina, au lieu d'une seule messe, en présente trois. L'une d'elles est jugée par les cardinaux supérieure aux deux autres et de tout point parfaite. Le Pape, informé de son mérite, la fait chanter à la chapelle Sixtine et la trouve si belle, qu'il s'écrie : « Voilà les harmonies que l'apôtre Jean entendit dans la céleste Jérusalem et qu'un autre Jean » — Palestrina se nommait Giovanni — « vient de faire entendre à son tour dans la Jérusalem de la terre ». C'était la messe *du Pape Marcel.* Voilà ce qu'on a cru longtemps.

Mais, d'après les dernières recherches, les choses ne se passèrent point de la sorte. A la vérité, le journal de la chapelle pontificale rapporte bien que le 26 avril 1565 les cardinaux, constitués en jury musical, firent exécuter dans le palais de l'un d'entre eux, une ou plusieurs messes. Mais rien ne dit lesquelles, ni de qui. Peut-être, l'une au moins, de Palestrina. Mais peut-être seulement. Et laquelle encore ? De plus, il ne s'agissait en cette épreuve que de savoir si la musique permettait de bien saisir les paroles, ainsi que l'avaient prescrit les ordonnances du Concile. Le même *diario* pontifical, à la date du 19 juin suivant, note la célébration d'une messe solennelle, par le cardinal Borromée, en présence du Pape, à la Sixtine. Mais rien n'indique, cette fois non plus, que la musique en fût de Palestrina.

La vérité, fort simple, c'est que la messe du Pape Marcel avait été composée quelque dix ans plus tôt, peu avant l'avènement et le règne — qui ne dura que trois semaines, du 9 avril au 1er mai 1555 — du pape dont elle devait porter le nom. Et ce nom même, elle ne le reçut que douze années après la mort du Pontife. Alors, pourquoi cette dédicace rétrospective? Parce que Marcel II, du temps où il n'était que le très artiste et très lettré cardinal Marcello Cervino, s'était souvent entretenu avec Palestrina, qu'il protégeait, de certaines réformes musicales que tous deux estimaient nécessaires. Monté sur le trône, la mort ne permit pas au pontife de les accomplir. Palestrina se souvint que du moins il les avait souhaitées, et si, plus tard, il consacra l'une de ses œuvres à la mémoire de Marcel II, ce fut pour rendre à de nobles desseins un hommage fidèle et reconnaissant.

Non moins que sur les origines de la messe du Pape Marcel, on s'est mépris sur son rôle ou son effet. On a prétendu qu'elle était venue sauver la musique religieuse, alors dégénérée et corrompue au point d'être menacée par l'Eglise de bannissement et de mort. Là-dessus il y aurait encore beaucoup à dire. Enfin l'on n'a pas toujours mieux compris la nature du génie même dont cette messe est l'un des signes les plus éminents. Faut-il rappeler Victor Hugo et la fameuse pièce où se pressent, autant que les beautés, les erreurs :

Puissant Palestrina, vieux maître, vieux génie,
Je vous salue ici, père de l'harmonie,
Car, ainsi qu'un grand fleuve où boivent les humains,
Toute cette musique a coulé de vos mains.
Car Gluck et Beethoven, rameaux sous qui l'on rêve,
Sont nés de votre souche et faits de votre sève ;
Car Mozart votre fils a pris sur vos autels
Cette nouvelle lyre inconnue aux mortels.

Un poète seul, et pas musicien, pouvait trouver en Gluck, en Mozart, en Beethoven, les fils et les héritiers de Palestrina. Presque rien ne leur est commun avec lui. Et pour avoir été l'un des maîtres, peut-être le plus grand et le plus pur, de « l'harmonie », ou de la polyphonie vocale, il n'en fut cependant pas le père. Il la trouva déjà vivante, née avant lui d'une autre race et sous d'autres cieux. C'est de Flandre, et de France aussi, que descendit en Italie ce type ou ce mode de la beauté sonore. Mais il était réservé à Palestrina de la porter à la plus haute perfection. Ainsi toujours dans l'évolution d'une forme, ou d'un genre esthétique, il se rencontre un point, il arrive un moment unique : le moment de l'idéal, a dit Fromentin. Pour la polyphonie vocale, ce moment fut celui de Palestrina. Son œuvre, plutôt qu'un prin-

cipe est une fin, une synthèse, une somme. Tout le génie de ses devanciers et de ses contemporains s'épanouit dans son génie. Depuis qu'il parut, leur gloire à tous est mêlée avec la sienne, et leur musique même ne s'appelle plus que de son nom : musique palestrinienne, ou *alla Palestrina*.

Chercher et trouver dans l'un des chefs-d'œuvre du grand Romain quelques caractères de son art, voilà tout ce que je vous propose aujourd'hui.

Parce qu'elle est purement vocale, la musique palestrinienne est d'abord plus que religieuse : elle est d'église. Seule, avec la grégorienne, sa sœur aînée, elle se subordonne au culte et respecte le texte sacré. Seule elle n'altère pas, ou pour ainsi dire pas, la durée des offices. Toute autre qu'elle ignore cette soumission et manque plus ou moins aux convenances, rituelles ou verbales, de la liturgie. A l'église, tout art qui n'est pas religieux, fût-il sublime, existe par lui-même et pour lui-même. Il domine l'idée au lieu de la servir. Combien différent est l'art palestrinien ! Celui-là n'existe que pour l'église et par elle. La musique en lui s'efface devant la pensée, et devant le verbe, sans lequel elle n'ose paraître. Elle est vraiment la servante du Seigneur ; rien ne se fait en elle que selon la divine parole.

Strictement liturgique par une exacte adaptation à son objet, c'est, par sa constitution même, un art éminemment catholique, autrement dit universel, que l'art palestrinien. Soprano, contralto, ténor et basse, ces quatre voix suffisent à tout dire, à tout exprimer. Rien n'existe en dehors d'elles. L'humanité tout entière prie, adore par elles. Non seulement l'humanité tout entière, mais l'humanité unanime. Le beau rêve, éternellement rêvé, de l'union, de l'unité dans le même esprit, dans le même amour, se réalise ici. Toute autre musique religieuse, l'unisson grégorien toujours excepté, semble reconnaître en quelques solistes les interprètes privilégiés de la pensée et de l'oraison commune. Ici, ni distinction ni prérogative. Dans ce fraternel concert, aucune voix ne domine les autres ou ne les dédaigne. Le sens propre s'efface. Nul ne dit : « Mon Père, qui êtes aux cieux. » Toutes disent ensemble : « Notre Père », et voilà comment l'art palestrinien est l'une des plus belles expressions musicales, non seulement de la foi, mais de la charité.

Il en est une aussi de l'intelligence. L'ordonnance et la composition, l'enchaînement et la correspondance des parties ou des voix, le développement, la répétition et l'imitation thématique, la richesse et la rigueur du contrepoint, tout cela fait d'une messe du Pape Marcel un chef-d'œuvre de l'entendement. Chef-d'œuvre deux fois sacré, je dirais presque divin deux fois, qui nous met Dieu dans l'esprit par la raison, et, par le sentiment, dans le cœur.

Il n'y met que Dieu seul, pour faire de Lui l'objet unique de notre pensée et de notre amour. Le grand poète, encore une fois, a mal connu le grand musicien:

> Comme il s'est promené, tout enfant, tout pensif,
> Dans les champs, et, dès l'aube, au fond du bois massif !
> Et près du précipice, épouvante des mères !
> Tour à tour noyé d'ombre, ébloui de chimères,
> Comme il ouvrait son âme, alors que le printemps
> Trempe la berge en fleurs dans l'eau des clairs étangs,
> Que le lierre remonte aux branches favorites,
> Que l'herbe aux boutons d'or mêle les marguerites.

Admirables imaginations, mais imaginations pures.

CAMILLE BELLAIGUE.

(*A suivre.*)





TABLE GÉNÉRALE ANALYTIQUE

Des tomes XIII (1907) à XX (1914-1915) (1)

I

CHANT GRÉGORIEN

Liturgie. — Chant liturgique du moyen âge

§ 1. — Articles.

1. La table des années I à XII est publiée à la fin du tome XII. — La lettre S. qui accompagne certains articles, indique la pagination du Supplément paru de 1911 à 1914.

§ 2. — **Pièces notées.**

§ 3. — Bibliographie [1].

1. Le premier nom des articles bibliographiques est celui de l'auteur de l'ouvrage dont il est rendu compte : le nom du recenseur, s'il y a lieu, ou ses initiales, se trouvent entre parenthèses, après l'énoncé. Initiales des principaux auteurs des comptes rendus : P. A. (Pierre Aubry) ; G. B. (Georges Berruyer) ; M. B. (Michel Brenet) ; A. G. (Amédée Gastoué) ; F. L. T. (F. de La Tombelle) ; J. P. (J. Peyrot) ; F. R. (Félix Raugel).

W. Gousseau. — La modalité grégorienne selon l'Édition Vaticane (F. L. T.), XIX, 173.
A. Hammerich. — Mediaeval musical relichs of Denmark (A. G.), XIX, 239.
G. Houdard. — Textes théoriques, « vade-mecum » de la rythmique grégorienne (A. G.), XVIII, 280.
L. D. S. — Le chant de la sainte Eglise, XIV, 166.
Abbé Lhoumeau. — Études de chant grégorien (A. G.), XIII, 470.
Dom Mocquereau. — Le nombre grégorien (M. Emmanuel et A. G.), XIV, 258.
Dom Sunol. — Méthode complète de chant gregorien (A. G.), XIII, 238.
R. Staeglich. — Le Traité de Rudolphe de s. Trond (A. G.), XVIII, 174.
R. P. J. Thibaut. — Origines de la notation neumatique (A. G.), XIII, 189.
Abbé Villetard. — L'office de Pierre de Corbeil (A. G.), XIV, 68. — Remarque sur la Fête des Fous au Moyen Age (F. R.), XVII, 200.
Dom Vivell. — Sur un traité de musique de Grégoire le Grand (A. G.), XVIII, 93.
Vos et Coopmans. — Le rythme du chant grégorien, XIII, 42, 212.
P. Wagner. — Neumenkende, 2e éd. (A. G.), XVIII, 311 ; XIX, 21.
Abbé Vigourel. — La liturgie et la vie chrétienne, XVI, 45.
Dom Vivell. — Initia tractatuum musices, XVI, 167.

II

CHANT GREC, BYZANTIN, ORIENTAL

§ 1. — Articles.

E. Borrel. — Sur un traité moderne de musique byzantine, XIX, 73.
R. P. Curcio. — Quelques rapprochements entre des chants populaires orientaux et les antiennes grégoriennes, XVIII, 213.
A. Gastoué. — A propos de la notation byzantine, XX, 199.
Y. Langloys. — L'éducation des enfants d'après Platon, XIII, 217. — Une classe idéale de chant dans l'antiquité, XIII, 271. — Une classe de chant platonicienne, XIV, 16, 39, 105, 131, 154, 177.
Petite Correspondance. — XVI, 260 ; XVII, 70 ; XX, 76.
R. P. J. Thibaut. — A propos de la notation byzantine, XX, 197.
***. — La musique japonaise, XVII, S., 57.

§ 2. — Pièces notées.

Chants bédouins, XVII, 213 à 219.
Hymne chinois à Confucius, XVII, 45.
Χρυσέα φόρμιγξ, XIV, 131.

§ 3. — Bibliographie.

A. Gastoué. — Introduction à la paléographie musicale byzantine (P. A.), XIV, 169.
Dom Jeannin. — Le chant liturgique syrien (A. G.), XIX, 295.
Laloy. — La musique chinoise (A. G.), XVII, 45.
Leroux. — La musique japonaise (A. G.), XVII, 46.
P. Rebours. — Traité de psaltique (A. G.), XIII, 189.
R. P. J. Thibaut. — Origines de la notation neumatique (A. G.), XIII, 189. — Monuments de la notation ekphonétique et hagiopolite de l'Église grecque (A. G.), XX, 135.

III

MUSIQUE DU MOYEN AGE

§ 1. — Articles.

P. Aubry. — Vieilles chansons françaises du XIIIe siècle, XIII, 29.
P. Aubry et Gastoué. — Recherches sur les ténors latins dans les motets du XIIIe siècle, XIII, 145, 169.
M. Brenet. — Le *Stabat mater* de Josquin Deprés et la chanson *Comme femme*, XVIII, 289 ; XIX, 1.

A. Gastoué. — L'*O filii*, ses origines, son auteur, XIII, 82.

§ 2. — **Pièces notées.**

Ave, mère du Rédempteur, XVIII, 101.
Beaux pères touz puissants, XVIII, 100.
Bele Ysabelos, XIII, 30.
Comme femme desconfortée, XVIII, 293.
Te humiles, XVII, 4.
Viderunt Emmanuel, XVII, 4.

§ 3. — **Bibliographie.**

P. Aubry. — Cent motets du XIIIe siècle (A. G.), XIV, 282. — Trouvères et troubadours (A. G.), XV, 119.
Chansons de troubadours. — XIII, 120.
Joh. Wolf. — Handbuch der Notationskunde (A. G.), XIX, 296.

IV

CHANT POPULAIRE PROFANE ET RELIGIEUX

depuis le XVIe siècle

---

§ 1. — **Articles.**

Abbé Bellevue. — Les cantiques basques, XX, 141.
Un Bibliophile. — Notice d'un ancien recueil de chants populaires, XIII, 241.
Abbé Em. Brune. — A propos de l'*Adeste fideles*, XIX, 93.
Mgr Foucault. — Deux rythmes latins sur Jeanne d'Arc, XV, 105.
A. Gastoué. — La complainte de *Jean Renaud* et le choral *Erschienen ist*, XIII, 10. — Six cantiques sur les lieder de Gellert, mis en musique par Beethoven, XIV, 216. — Sur quelques vieux cantiques, XVIII, 97. — *Plus près de toi, mon Dieu*, XVIII, 177. — Conclusions à propos du cantique du « Titanic », XVIII, 262. — *L'Adeste fideles*, XIX, 93.
G. de La Rue. — Deux noëls jésuites du XVIIe siècle, XIV, 265.
F. de La Tombelle. — A propos de l'hymne du « Titanic, » XVIII, 234.
H. Noël. — Notre répertoire : Chorals de Bach, XIII, 67.
J. Peyrot. — Vie de saints sous forme de cantiques populaires, XX, 103.
Petite correspondance, XIX, 29, 131.
H. Pinson. — Pèlerinage de Bourges à Lourdes, XV, 278.
F. Raugel. — Préface curieuse d'un recueil de cantiques de Peter Philips, XX, 55.
A. Riquoir. — Cantiques et noëls béar-

Et. Royer. — Trois chansons de moisson de Haute-Savoie, XVII, 161.
J. Tiersot. — Sur la complainte de *Jean Renaud*, XIII, 50. — Ch. Bordes et la chanson populaire, XV, n° spécial, 20.

§ 2. — **Pièces notées.**

Chante, ô ma langue, XVIII, 102.
Chansons populaires (Incipit de), XIII, 242 et s.
Dessus le pont de Lyon, XVII, 163.
Erschienen ist, XIII, 12.
Je crois en un seul Dieu, XVIII, 101.
Jean Renaud, XIII, 11, 50 et s.
Là-haut sur ces montagnes, XVII, 164.
Nearer, my God, to Thee, XVIII, 182, 263.

§ 3 — **Bibliographie.**

Beurepaire-Froment. — Bibliographie des chants populaires français (A. G.), XVII, 310.
« Chansons de France ». — XIII, 240, 288.
Colleción de cánticos religiósos. — XIX, 25.
Dom David. — Cantiques grégoriens (F. L. T.), XVI, 262.
Divers. — XIV, 142, 143, 239, 240 ; XV, 48, 216 ; XVII, 46, 47, 198, 245 ; XVIII, 117, 147, 206, 250, 252, 283 ; XIX, 23, 115, 270 ; XX, 78, 135, 162, 203.
M. Duhamel. — Musiques bretonnes. — Chants populaires de Basse-Bretagne (A. G.), XX, 110.
E. Gagnon. — Les sauvages de l'Amérique et l'art musical, XIII, 120.
L. Millet. — Cantiques populaires catalans, XVI, 106.
R. P. Otaño. — Cantiques populaires espagnols, XIII, 70 ; XIV, 94.

J. Parisot. — Cantiques français sur des mélodies orientales (A. G.), XX, 27.
Pradère-Niquet. — Rondes et chansons bretonnes (E. Maurat), XIX, 52.
M. Rouher. — 450 Noëls harmonisés (F. L. T.), XVI, 287.
Cl. Servettaz. — Chants et chansons de la Savoie (J. Tiersot), XVII, 197.
R. Terry. — The Westminster Hymnal, XIX, 23.
J. Tiersot. — Mélodies populaires des provinces de France (A. G.), XVII, 196.

V

POLYPHONIE VOCALE ET MUSIQUE DE LA RENAISSANCE

§ 1. — Articles.

Un Bibliophile. — Comment le xvie siècle faisait des arrangements pour le luth, XIII, 42. — Le « Trésor d'Orphée » de Francisque, XIII, 65.
M. Brenet. — La plus ancienne méthode française de musique, XIII, 73, 111, 131, 158, 185, 204. — Motet, chanson, madrigal, XVII, S., 21. — Le *Stabat mater* de Josquin Deprés et la chanson *Comme femme*, XVIII, 289 ; XIX, 1. — L'action palestrinienne de Ch. Bordes, XV, no spécial, 13.
J. Peyrot. — Un manuel à l'usage des maîtrises, du début du xvie siècle, XIX, 200. — Sur un traité de musique attribué à Du Caurroy, XX, 287.
La Rédaction. — Un monument à Palestrina, XIII, 81, 130.
A. Sérieyx. — La musique polyphonique à l'église, XX, 263 ; Id., S., 88.

§ 2. — Bibliographie.

Ant. Averkampf. — Pièces flamandes du xvie s., XIV, 94.
M. Brenet. — Musique et musiciens de la vieille France (F. R.), XVII, 199.
H. Collet. — Le mysticisme musical espagnol au xvie siècle (M. B.), XIX, 202.
M. Expert. — Maîtres du xvie siècle, XIV, 94.
P.-M. Masson. — Chants de carnaval florentins (J. P.), XX, 138.
L. Saint-Réquier. — Collection Palestrina (A. G.) XIX, 85.
A. Schering. — Die niederländische Orgelmesse im Zeitalter des Josquin, (M. B.), XIX, 50.

VI

MUSIQUE DU XVIIe ET DU XVIIIe SIÈCLE

(Voir aussi IV, chant populaire.)

§ 1. — Articles.

Un Bibliophile. — Curiosité musicale, XIII, 139. — Notice d'un ancien recueil de chants populaires, XIII, 241.
E. Borrel. — Sur la Suite, XVII, S., 2. — Contribution à l'interprétation de la musique française du xviiie siècle : les agréments, XVIII, 229, 267 ; XIX, 160, 227, 261, 286 ; XX, 16, 66, 97, 154, 205.
M. Brenet. — Note sur le « Jugement de Salomon » et son auteur, M.-A. Charpentier, XX, 128.
V. d'Indy. — Préface pour la réédition du « Couronnement de Poppée » de Monteverde, XIV, 4.
P. Le Flem. — La « Passion selon s. Jean ». XVII, S., 70. - « Actus tragicus », XIX, S., 5.
H. Noël. — Notre répertoire : chorals de Bach, XIII, 67. — Notre supplément, XIII, 168, 188, 210, 225, 254.

G. de La Rue. — La musique et le premier académicien, XIII, 5.
M.-L. Pereyra. — Textes, avant-propos, traduction et notes de l' « Explication de la lettre qui est imprimée dans le cinquième livre de madrigaux de Claudio Monteverde », XVI, 121, 152, 192, 230.
F. Peyrot. — Charles-Henri Blainville et le mode « mixte », XVII, 281. — Le Traité de l'abbé Dolé, XIX, 140. — Deux traités d'improvisation « chorale » au xviiie siècle, XIX, 236.
La Rédaction. — La réédition des Cantates de Clérambault, XIV, 47.
F. Raugel. — Note sur l'instrumentation du *Messie* de Haendel, XVI, 266. — Notes sur *Judas Macchabée*, XVII, S., 18. — Le *Messie* de Haendel, XVIII, 300 ; XIX, 14, 42.
R. Rolland. — Haendel et le *Messie*, XVIII, 297. — L'*Orfeo*, XX, S., 67.
*** — Notice sur Ph. E.-Bach, XVIII, S., 28. — Les trois Bach, XVIII, S., 2. — Les œuvres religieuses de Bach, XIX, 118. — La Cantate funèbre, XIX, S., 2.

§ 2. — **Bibliographie.**

D. Alard. — Les maîtres classiques du violon (E. Borrel), XIX, 86.
M. Brenet. — Haydn (F. R.), XV, 47.
J. Brosset. — François Giroust (F. R.), XVII, 278.
E. Deldevez. — Les maîtres classiques du violon (E. Borrel), XX, 161.
Divers (A. G.), XVI, 94, 118 ; XIX, 26, 144 ; XX, 111, 298.
J. Écorcheville. — Corneille et la musique, XIII, 71. — Actes d'état civil de musiciens, XIV, 91.
Expert et Brunold. — Maîtres français du Clavecin (J. P.), XX, 26.
Expert et Pineau. — Musique d'église des xviie et xviiie siècles (A. G.), XIX, 240 ; XX, 78, 135, 295.
Frescobaldi-Album. — XIII, 213.
V. d'Indy. — Douze sonates pour piano, de F.-W. Rust (A. G.), XX, 166.
Laloy. — Rameau (A. G.), XIV, 140.
L. de La Laurencie. — Notes sur la jeunesse d'André Campra, XV, 120. — Lulli (F. R.), XVII, 200.
Pergolèse. — *Livietta e Tracollo* (J. P.), XX, 138.
Prunières. — Lully, (F. R.), XVI, 71. — Le ballet de Cour sous Louis XIII (J. B.), XX, 295.
R. Rolland. — Haendel (F. R.), XVI, 71.

VII

MUSIQUE MODERNE

(Voir aussi VIII, IX et X.)

---

§ 1. **Articles.**

Ant. Auda. — Au pays d'origine de César Franck (avec illustrations), XX, 278.
E. Borrel. — Chronique des Grands Concerts, XVII, 20, 38, 67, 93, 125, 192 ; XVIII, 23, 49, 89, 112, 141, 169, 200, 244 ; XIX, 18, 46, 80, 111, 261 ; XX, 262.
Van den Borren. — Le *Chant de la cloche*, de V. d'Indy, XIX, S., 82 ; XX, S., 34.
M. Brenet. — La symphonie classique, XIX, S., 58.
P. Coindreau. — Les dix-sept quatuors de Beethoven, XV, 97, 127, 154.
Concerts divers à Paris, XVII, S., 7, 24, 39, 53, 75, 93, 110 ; 3, 24 ; XVIII, S., 31, 40, 78, 101, 109, 116, 128 : 8 ; XIX, S., 22, 51, 67, 90, 108, 139 ; 7 ; XX, S., 38, 57, 72, 84, 106.
— Id., en province et à l'étranger, XVII, S., 9, 25, 42, 55, 76, 95, 113 ; 14, 24 ; XVIII, S., 32, 61, 80, 103, 111, 118 ; 11, XIX, S., 23, 53, 68, 91, 109, 140 ; 9 ; XX, S., 3, 39, 59, 73, 78, 87, 106.
C. Franck (Le monument) à Liége. — XX, 121 ; 151.
A. Gastoué. — La messe en ré de Beethoven, XVIII, 57.
A. Groz. — Chronique des Grands Con-

§ 2. — **Bibliographie.**

VIII

MUSIQUE EN GÉNÉRAL

Époques diverses, enseignement, méthodes.

§ 1. – Articles.

Abbé Alexandre. — Utilité morale du chant d'église, XVIII, 150.

P. Arnould. — La musique d'église aujourd'hui et demain, XIX, 246.

P. Aubry. — Ch. Bordes et la renaissance des études musicologiques en France, XV, nº spécial, 16.

L. Barthou. — Pour qu'on écoute, XVIII, S., 120.

C. Bellaigue. — Ch. Bordes et la musique religieuse, XV, nº spécial, 9.

G. Berruyer et J. Peyrot. — Le Vᵉ Congrès de la Société Internationale de Musique, XX, 159, 217.

E. Borrel et F. Raugel. — La Société Haendel, XV, 42.

L. Boutroux. — Prononciation latine XVI, 210.

Carillons de Malines (note sur les), XVI, 56.

Abbé Chevallier. — Dix ans de formation grégorienne, XIV, 254.

Congrès parisien de chant liturgique et de musique sacrée (les vœux du), XVIII, 207, 254.

A. Coquard. — Paroles du Pape : comment Pie X envisage l'avenir de la musique sacrée, XVI, 40.

J. D. — Un mot à propos de s. Thomas d'Aquin et la musique sacrée, XX, 23.

Dom David. — Chants du passé et musique de l'avenir, XIV, 217.

Abbé Dartiguelongue. — La musique de l'Église depuis ses origines jusqu'à nos jours, XX, 192, 234.

Dom Deprez. — La musique d'orgue et les organistes, XIX, 56, 89.

E. Deniau. — Sur le style vocal, XVII, S., 43.

A. Dériot. — Les néogallicans contre Pie X, sur la prononciation romaine du latin, XIX, 28.

J. Ferrier. — A Monsieur Saint-Saëns, XVIII, S., 140.

A. Gastoué. — Des précurseurs du *Motu proprio*, XVIII, 190. — A propos de la prononciation du latin dans l'Église de France, XVIII, S., 133.

A. Gébelin. — Sur la voix, XVII, S., 63, 96, 115 ; 6 ; XVIII, S., 33.

V. d'Indy. — A propos de la prononciation du latin dans l'Église de France, XVIII, 184 ; id., S., 13. — La place de Bordes dans l'enseignement musical, XV, nº spécial, 8.

Dom Jeannin. — Note sur la prononciation latine, XVIII, 140.

C. Jumel. — Réplique d'une collaboratrice de Ch. Bordes (à propos de la prononciation latine), XVIII, S., 138.

F. de La Tombelle. — L'Oratorio et la Cantate, 1ʳᵉ partie, XV, 169, 193, 255, 270 ; XVI, 20 ; 2ᵉ partie, XVII, 156, 178.

Abbé Lhoumeau. — Orgue et harmonium XVI, 139.

Abbé Mathieu. — Du Triton, XIV, 203.

Mise au point. — XX, 64.

E. Monnier. — La musique religieuse et le plain-chant devant les prescriptions du Concile de Trente, XVIII, 238.

Musique de danse (la) à l'église. — XX, 91, 187.

J. Peyrot. — Résumé de quelques communications présentées au Congrès de la Société Internationale de Musique, XX, 217. — La Prononciation italienne et le « Mercure » de 1758, XIX, 291. —

Petite Correspondance. — XVI, 38, 68, 115, 138, 163, 211, 236, 260, 285 ; XVII, 95 ; XVIII, 25, 26, 52, 246, 309 ; XIX, 20, 266 ; XX, 49, 137.

Prononciation du latin. — XIX, 8, 278.

Abbé Ragon. — La prononciation du latin, XIII, 152.

F. Raugel. — La nouveau grand orgue de l'église Saint-Michel de Hambourg, XIX, 196. — Deux chefs-d'œuvre de la facture d'orgue française, XX, 70.

La Rédaction. — La situation de la musique et des musiciens d'église, XIII, 9, 91, 114. — La Bataille des violons, XVIII, 245. — Petite enquête sur le grégorien et sur la prononciation du latin, XVIII, S., 129.

§ 2. — Bibliographie.

IX

NOTRE ŒUVRE

La *Schola Cantorum*. — L'École de Musique. — L'Édition. — La *Tribune*.

X

COMPTES RENDUS

Nouvelles de la musique d'église : Offices, Congrès, Auditions, Conférences.

XI

NÉCROLOGIE

Le Gérant : Lafontan.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

2e Répertoire — CHANT GRÉGORIEN

Accompagnements nouveaux et très faciles du Chant des Offices

Par l'Abbé L. JACQUEMIN

Avec Notice explicative sur les divers chants, par A. GASTOUÉ

1re PARTIE. — **GRADUEL** (*chants pour la Messe.*)

A. Propre du temps. — **B.** Propre des Saints. — **C.** Commun des Saints (*en préparation*).
D. Principaux ordinaires de la Messe.

2e PARTIE. — **ANTIPHONAIRE** (*chants pour les heures du jour.*)

Dans cet ouvrage nous ne donnons que les Chants des Vêpres, et pour certaines fêtes, ceux des Laudes.

Avertissements. — La table générale des sommaires détaillés des accompagnements se trouve dans le 1er fascicule de chacune des divisions de l'ouvrage. Celle des ordinaires de la Messe se trouve aussi page 140 : à la fin du 5e fascicule.

Collection à suivre.

Prix du Fascicule : 1 fr. 50 — 3 fr. *avec majoration temporaire comprise*

1re Partie. — **GRADUEL.**

A. Propre du Temps

1er Fascicule. Temps de l'Avent.
2e — Temps de Noël I.
3e — Noël-Épiphanie II.
4e — Temps de la Septuagésime.
5e — Mercredi des Cendres, 1er et 2e Dimanches de Carême.
6e — 3e et 4e Dimanches de Carême, Dimanche de la Passion.
7e — Dimanche des Rameaux.
8e — La Semaine Sainte.
9e — Temps de Pâques.
10e — Du 5e Dimanche après Pâques au Dimanche dans l'Octave de l'Ascension.
11e — Pentecôte, T. S. Trinité, T. S. Sacrement.
12e — Du 2e au 6e Dimanche après la Pentecôte.
13e — Du 7e au 11e.

B. Propre des Saints

1er Fascicule. Novembre à Janvier.
2e — Février.
3e — Mars à Mai.
4e — Juin, Sacré Cœur, Précieux Sang.
5e — Du 2 Juillet au 15 Août.
6e — Du 16 Août à fin Septembre.

C. Commun des Saints (*en préparation*).

D. Principaux ordinaires de la Messe

1er Fascicule. Asperges me, Vidi aquam, ordinaire du Temps Pascal, les deux ordinaires des Fêtes solennelles, 1er ordinaire des Fêtes doubles.
2e Fascicule. 2e, 3e 4e et 5e Ordinaire des Fêtes doubles, ordinaire des Fêtes de la Sainte Vierge.
3e — Ordinaire des Dimanches dans l'année, des Octaves, des Dimanches de l'Avent et du Carême, des Féries de l'Avent et du Carême. Credo I. II. III.
4e — Credo IV et les Trois Messes de Dumont, conformes aux éditions authentiques.
5e — Messe des Morts, Messe de Mariage.

2e Partie. — **ANTIPHONAIRE.**

1er Fascicule. Tons communs des Vêpres, Deus in adjutorium, les huit Tons des Psaumes, Versicules et Benedicamus.
2e — Vêpres du Dimanche, avec les Psaumes entièrement notés, Suffrages & Antiennes finales à la Sainte Vierge.
3e — Vêpres des Dimanches de l'Avent, Grandes Antiennes O, 1res Vêpres de Noël.
4e — Des Laudes de Noël à l'Octave de la St-Jean.
5e — De l'Épiphanie à Pâques.
6e — De Pâques au Dimanche dans l'Octave de l'Ascension.
7e — De la Pentecôte au T. S. Sacrement.

SOMMAIRE DE LA TRIBUNE MUSICALE

NOVEMBRE 1920.

DÉCEMBRE 1920. — XXII[e] ANNÉE



LA TRIBVNE

DE

SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE ET D'ART RELIGIEUX

LITURGIE — ARCHÉOLOGIE CHRÉTIENNE

PUBLIÉE SOUS LES AUSPICES DE LA

Schola Cantorum



Giraudon, photographe.

SOMMAIRE

Le présent numéro contient en encartage la table des matières de l'année XXI



Le N°: 1 fr. 75

AU BUREAU D'ÉDITION DE LA *SCHOLA CANTORUM*

269, Rue Saint-Jacques, 269

PARIS (V[e])

N° 253. — 1[er] N° Abon[t] 1920-1921

La présente Revue parut pour la première fois en janvier 1895, avec le titre et les collaborateurs suivants :

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

FONDÉE POUR ENCOURAGER

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne
La remise en honneur de la musique palestrinienne
La création d'une musique religieuse moderne
L'amélioration du répertoire des organistes



BREF DE S. S. PIE X

à Charles BORDES

Fondateur de la *Schola Cantorum* et de la *Tribune de Saint-Gervais*

PIUS PP. X

Dilecte Fili, salutem et Apostolicam Benedictionem. — Pergratum Nobis, ut intelligi potest, faciunt, quicumque illud propositum, quod mature inivimus, cantus liturgici ad veterem normam revocandi, labore sollertiaque sua faciunt expeditius. In hoc numero novimus peculiarem deberi locum tibi, qui vel ante, quam de Musica sacra praescriptum a Nobis esset, Scholam Cantorum istic ad vota Nostra institueris, et legitimam cantus Gregoriani disciplinam propagare non cesses. Quare habe tibi, quam mereris, a Nobis laudem, grataeque significationem voluntatis, simulque scito, Nos ab ingenio diligentiaque tua uberiores quoque exspectare, Deo adiuvante, fructus. Interea coelestium auspicem munerum, ac benevolentiae Nostrae testem tibi, dilecte Fili, Apostolicam benedictionem amantissime in Domino impertimus.

Datum Romae apud S. Petrum die 11 Iulii an. MDCCCCIV, Pontificatus Nostri anno primo.

Pius PP. X.

PIE X, Pape.

Cher Fils, salut et bénédiction Apostolique. — Il Nous est fort agréable, comme on peut le penser, que le travail et les soins éclairés de diverses personnes avancent la réussite du projet, que Nous avons mûrement réfléchi, de rappeler le chant liturgique à son ancienne forme. Au nombre de ceux-là, il convient de vous donner une place particulière, à vous qui, dès avant que Nous ayons prescrit quelque chose sur la Musique sacrée, aviez déjà fondé la *Schola Cantorum*, conformément à Nos désirs, et qui ne cessez de propager partout la légitime discipline du chant grégorien. Recevez-en de Nous la louange que vous méritez, et la marque de Notre volonté reconnaissante, et sachez en même temps que Nous attendons encore de votre zèle ingénieux, avec l'aide de Dieu, les fruits les plus féconds. Nous vous accordons donc dans le Seigneur, de la façon la plus affectueuse, la bénédiction Apostolique, comme gage des faveurs célestes et témoignage de Notre bienveillance envers vous, Cher Fils.

Donné à Rome près Saint-Pierre, le 11 juillet 1904, la première année de notre Pontificat.

Pie X, Pape.



LE BUREAU D'ÉDITION

De la *Schola Cantorum*, à Paris

Tel est le titre que Ch. Bordes, l'illustre apôtre de la restauration de la musique d'église en France, donna, en 1896, à l'une de ses fondations.

De concert avec Alex. Guilmant, le grand organiste, et le maître compositeur V. d'Indy, qui a continué d'en assumer la direction, Ch. Bordes avait donné à son *Bureau d'Édition* la devise même, les "Quatre Articles" qui furent la charte de fondation de la *Schola :*

1° L'étude et la propagande du *Chant grégorien*, restitué par Dom Pothier ;

2° La remise en honneur du répertoire « A cappella » ;

3° La création d'une *musique religieuse vocale moderne*, respectueuse des prescriptions et des formes de la liturgie ;

4° L'amélioration du *répertoire des organistes*, dans la même orientation.

La Schola Cantorum a pris ainsi l'initiative du mouvement de la réforme de la musique religieuse en France ; elle a été comme la « maison mère » des missionnaires de cette réforme, et des organisations qui tendent au même but.

Le Bureau d'Édition tient à rester fidèle à cet idéal : il a puissamment aidé les différentes fondations qui se sont occupées de la diffusion de la bonne musique d'Église ; on peut dire qu'il n'a pas failli à son but.

Tant par ses *rééditions des maîtres anciens*, que par les *publications des compositeurs modernes*, il s'est toujours efforcé de rester dans la ligne de la musique religieuse vraiment *classique*, en se montrant en même temps le partisan résolu d'un art « vraiment moderne », héritier des justes traditions, mais jamais « moderniste ».

Les collections d'œuvres de Palestrina, Josquin des Prés, Orlande de Lassus, Victoria, parmi les anciens ; celles de Bordes, Guilmant, d'Indy, chanoine Perruchot, chanoine C. Boyer, F. de La Tombelle, etc., parmi les modernes, tant dans la forme du motet que dans le cantique en langue vulgaire ou les pièces d'orgue ; les publications pratiques de chant ou d'accompagnement grégoriens, de A. Gastoué, abbé Jacquemin, etc., sont un sûr garant de ce que vaut le Bureau d'Édition de la Schola, qui continue, plus que jamais, de par sa fondation et ses origines, à se consacrer exclusivement aux plus beaux modèles de la musique religieuse.

TABLES



TABLE ALPHABÉTIQUE

Du tome XXII

PAR NOMS D'AUTEURS

N. B. — Les lettres (c. r.), à la suite d'un titre, signifient : « compte rendu bibliographique ».

TABLE ANALYTIQUE

Mouvement musical.

Archéologie et beaux-arts.

Pièces notées.

Illustrations.

Nécrologie.

Variétés et Fantaisies.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie.

LA TRIBVNE DE ST-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE & D'ART RELIGIEUX

PUBLIÉE SOUS LES AUSPICES DE LA

Schola Cantorum

Chant grégorien et populaire. — Polyphonie et Orgue. — Liturgie et Archéologie chrétienne.

ABONNEMENT	BUREAUX	ABONNEMENT
France et Colonies, Belgique. 18 fr.	Au BUREAU d'ÉDITION de la Schola	Pour MM. les Ecclésiastiques, pour les Communautés, les Professeurs et Élèves de l'Ecole. 17 fr.
Union Postale (autres pays). 20 fr.	269, Rue Saint-Jacques	(France et Colonies, Belgique).
	PARIS	

Le numéro : **1 fr. 75.** — Les abonnements partent du mois de décembre de chaque année.

SOMMAIRE

L'Orgue en France au moyen âge

I

La cinquième année du règne de Pépin le Bref, en 757, après plus d'un siècle d'oubli, « l'Orgue arriva en France, *venit organum in Francia* » ; ainsi s'expriment, en apparence naïvement, les auteurs des diverses annales [1] de l'empire carolingien, mentionnant le fait comme d'importance. C'est qu'aussi bien, c'en était un ; l'Orgue — le seul que con-

1. Ces annales sont publiées dans le tome V du *Recueil des Historiens de la France*, et dans le tome II des *Monumenta Germaniæ historica* ; *Scriptores.*

nussent ces annalistes — comptait au nombre des présents de valeur envoyés à Pépin par l'empereur byzantin, Constantin Copronyme.

On commençait, en effet, dans la France d'alors, à parler de ce genre d'instrument, et des merveilles qu'on racontait sur lui en Orient, où la tradition s'en était conservée, où d'ingénieux chercheurs imaginaient de nouvelles machines sonores, comme ce Maurostos, dont on a récemment découvert les descriptions, et qui, sur l'ordre de l'empereur, travailla précisément pour le roi des Francs (voir plus loin).

D'autre part, les maîtres venus de la *Schola cantorum* de Rome, à l'exemple du « secondicier » Siméon, à partir de l'an 754, avaient fait connaître à nos chantres l'art d'exécuter diverses mélodies grégoriennes à deux voix [1], ce qu'on appelait aussi, à l'imitation de ce qui se pratiquait sur l'instrument de musique : *organum* [2]. On ne sait pas à quelle époque remontait cet usage, qui était appliqué surtout aux antiennes et à certains versets ; était-ce un héritage de l'antiquité ? Était-ce une innovation ? Un vieil auteur [3], souvent fantaisiste, égaré par un texte mal compris, a imaginé que le pape Vitalien (655-672) aurait introduit l'usage de l'*organum* [4] dans l'église : la chose est peut-être vraie, bien que le texte original n'en dise rien, et ce genre d'exécution aurait été le propre de certains chanteurs romains nommés *vitaliani*. Cela, en tout cas, chanter à deux voix ou faire entendre deux voix sur un instrument, semblait chose merveilleuse aux musiciens français du temps, et devait également intriguer la curiosité de personnages tels que le roi Pépin, qui s'ouvrait volontiers aux choses de l'esprit.

De plus, le fait que personne, dans tout l'Occident, ne savait, depuis longtemps, ce qu'était au juste un Orgue, rendait encore plus mystérieux ce que l'on connaissait de son usage dans les contrées soumises aux empereurs d'Orient. Ainsi, à Constantinople, des orgues aux tuyaux d'or et d'argent (ou peut-être seulement dorés et argentés) étaient placés au cirque, à la Magnaure, au Chrysotriklinon, partout où le « basileus » devait paraître, et sonnaient, à l'entrée et à la sortie des cortèges ou pendant les festins d'apparat, des pièces de bel effet [5]. Quelques années plus tard, l'un des orgues construit pour l'empereur Théophile affectait la forme d'un arbre ! Le tronc renfermait les porte-vents, les tuyaux parlants se trouvant soit dans les branches, soit dans les corps de petits oiseaux qui y étaient perchés et semblaient ainsi gazouiller [6]. On parlait de l'orgue-signal de Jérusalem [7], pour lequel deux

1. Annales d'Angoulême, dans *Rec. Hist. France*, cité.

2. J. Cotton. (*Patr. Lat.*, CXLI.)

3. Ekkehard, dans les *Casus S. Galli*.

4. De l'*organum* vocal, et non pas de l'orgue. C'est, en effet, par une mauvaise acception du terme *susceptum modulationis organum* de Jean Diacre, qu'Ekkehard a tiré cette fausse conclusion.

5. Le « Livre des Cérémonies » du palais impérial de Byzance contient de nombreux détails à ce sujet. (*Patr. Gr.*, CXII, col. 73 et s.)

6. Voir l'étude de Barbier de Montault, dans le t. XVIII des *Annales archéologiques* de Didron.

7. Dans une lettre faussement attribuée à saint Jérôme, mais qui date au plus

peaux de grands éléphants avaient à peine suffi à monter les douze ou quinze soufflets, semblables à des soufflets de forgeron : mais l'instrument n'avait que douze énormes flûtes de métal, *cicutas æreas*, résonnant avec un bruit de tonnerre, et dont le son portait facilement à plus de mille pas. Cet instrument, peu artistique, devait donc remplir le même rôle que les « carillons » plus modernes, ou nos jeux de cloches. Du même genre était l'espèce de sirène, également baptisée : orgue, construite par le médecin grec Maurostos, marchant moitié par l'eau, moitié par l'air, servant pour les signaux militaires, et dont le mugissement à son de trompette pouvait se faire entendre, assurent les vieux manuscrits arabes, à une distance de *soixante* milles ! (Où je soupçonne que le texte doit être fautif.) Or, ce qui est intéressant, c'est que l'auteur indique qu'il construisit un instrument du même modèle, que son maître destinait au « roi des Francs ». C'était donc là l'un des nombreux présents que Constantin Copronyme projetait d'offrir à Pépin le Bref. Il y avait encore cet autre instrument de musique, ou *organon* aussi, mais de genre indéterminé, inventé par le même constructeur, sorte de gigantesque cornemuse à tuyaux de flûte, alimentée par plusieurs soufflets ingénieusement disposés pour comprimer l'air, et où plusieurs instrumentistes à la fois pouvaient jouer la même mélodie. Le texte en fait les plus grands éloges, et c'est une page curieuse de l'esthétique gréco-orientale du VIIIe siècle que la description des impressions produites par cet « organon à embouchure de flûte ». « C'est une voix triste qui vous fait répandre des larmes, ou, berceuse, qui vous verse le sommeil ; ou gaie, qui donne la joie au cœur ; cadencée, qui vous fait marquer les rythmes ; mélodieuse, qui vous emporte et vous enivre. C'est l'instrument qui répond le mieux à l'organe de la voix, qui l'harmonise, qui l'intensifie, en multiplie l'émission et les intonations : tout s'y traduit, depuis un murmure jusqu'au mystérieux langage des bêtes et des oiseaux[1]. »

*
* *

C'est donc précédé de toutes sortes de récits, vrais ou amplifiés, se rapportant au même genre d'instrument, ou à d'autres confondus avec lui, que, attendu avec curiosité, « l'Orgue arriva en France ». Reçu, avec les autres présents de l'empereur byzantin, en grande solennité, il fut déposé dans la *villa* royale de Compiègne, où Pépin tenait alors

tard de la fin du VIIIe siècle, et dans le *de Universo* de Raban Maur, lib. XVIII, c. IV. (*Patr. Lat.*, CXI, col. 495).

1. Ce traité curieux, signalé par les anciens encyclopédistes syriens et arabes, a été découvert dans un monastère du Liban, et publié par le P. Cheïkho dans la revue de l'Université de Beyrouth *Al-Machriq*, n° 1 (1906). Ce n'est donc pas un traité de « facture d'orgues », comme l'ont cru divers orientalistes non versés dans la matière, mais de « fabrication d'instruments » divers ; le dernier qui y est décrit est le disque orné de clochettes, d'usage traditionnel dans les églises d'Orient. Je dois à un érudit syrien, M. Habib Gouria, la traduction de ces passages.

une assemblée générale de ses leudes[1]. Mais si quelqu'un des musiciens du roi de France fut, par la suite, appelé à toucher cet orgue, l'instrument resta longtemps seul de son espèce, et une pure curiosité.

L'auteur des *Gesta Karoli*, le « moine de Saint-Gall » qui est probablement Notker le Bègue lui-même, rapporte [2] à une autre ambassade byzantine, celle de Constantin Curopalate, en 812, la description d'un orgue : je crois que c'est par confusion avec le précédent, aucun autre document ne parlant d'orgue à cette occasion. Néanmoins, le passage est intéressant, les renseignements précis, et de nature à donner une idée suffisante de l'instrument décrit par l'auteur. Voici ce passage (qui suit un curieux récit montrant comment les chantres de la chapelle de Charlemagne imitèrent, en latin, quelques-uns des chants liturgiques grecs de la chapelle de l'ambassade) [3] :

« Les ambassadeurs apportèrent aussi avec eux toute espèce d'instruments et de choses diverses. Tout cela, examiné comme à la dérobée par les ouvriers du très prudent Charles, fut avec très grand soin remis en œuvre [c'est-à-dire « remonté »], et particulièrement ce très remarquable orgue musical qui sur des corps d'airain, par le moyen de soufflets de peau de taureau gonflés d'air, égalait, par des tuyaux d'airain sonnant d'admirable manière, le grondement du tonnerre, la ténuité de la lyre, ou la douceur du *cymbalum*. Quant à ce qui concerne l'endroit où il fut placé, combien de temps il dura, et comment il périt entre autres choses appartenant à l'État, ce n'est pas le lieu ni le temps de le raconter [4]. »

Que cet orgue ait été celui de Compiègne, ou un autre placé à Aix, il n'en est pas moins vrai que ses timbres étaient variés. Il semble bien que la distinction est assez nettement marquée par cette description entre un jeu d'anches, un jeu de fonds sans doute de menue taille comme nos gambes, et une « cymbale », dont nous allons plus loin

1. Voir Annales citées, ou *Patr. Lat.*
2. Lib. II, c. VII, dans les mêmes collections.
3. *Adduxerunt etiam idem missi omne genus organorum, sed et variarum rerum secum, quae cuncta ab opificibus sagacissimi Karoli quasi dissimulanter aspecta, accurratissime sunt in opus conversa. Et praecipue illud musicorum organum praestantissimum, quod, doliis ex aere conflatis follibusque taurinis, per fistulas aereas mire perflantibus, rugitum quidem tonitrui boatu, garrulitatem vero lyrae, vel cymbali dulcedinem coequabat. Quod ubi positum fuerit, quamdiu duraverit, et quomodo inter alia rei publicae dampna perierit, non est hujus loci vel temporis enarrare.*

C'est cependant ce texte où l'on a vu que les ouvriers de Charlemagne avaient construit un orgue à l'imitation de celui-là, qu'il avait des tuyaux de plomb et de cuivre, etc. !

4. Ainsi, dans les très curieux passages qui regardent les échanges d'ambassades et de présents entre Charlemagne et Haroun-al-Raschid (que nos chroniques nomment Aaron-Amir el Moumim). On y voit, entre autres choses, que le roi des Francs avait le plus vif désir de posséder un *éléphant*, dont la demande, l'expédition, l'arrivée et plus tard la mort sont soigneusement notées, entre deux traités de paix ou d'autres importantes affaires (l'éléphant — le seul, comme l'orgue — mourut en 810). Les présents de Haroun comportaient des objets divers, produits de l'industrie orientale, les clefs de la basilique du Saint-Sépulcre, une horloge sonnant, ce qui ne s'était jamais vu, etc. ; il n'y est nulle part question d'orgue ou d'autre instrument de musique.

citer d'autres exemples, montrant l'emploi traditionnel des jeux de mutation, déjà constatés dans l'orgue antique.

En dépit des affirmations de certains auteurs, les annales relatant dans le détail [1] les règnes de Pépin et de Charlemagne ne citent pas d'autre orgue ; celui-ci dut disparaître rapidement, dans des conditions que le moine de Saint-Gall, lui, familier de l'empereur Charles le Chauve, savait, mais sur lesquelles, on le voit, il n'a garde de s'étendre. On ne parle d'aucun orgue préexistant lorsque, en 826, le palais [2] d'Aix-la-Chapelle s'enrichit d'un nouvel instrument, une hydraule cette fois, dont la construction est due à un certain prêtre vénitien, du nom de Georges, « homme de bonne vie, qui avait promis de construire un orgue à la manière des Grecs ». Ce facteur avait été présenté à Louis le Débonnaire, par Baudry, comte du Frioul ; l'empereur le reçut avec bienveillance, et donna les ordres nécessaires pour que choses et gens fussent mis à sa complète disposition [3]. Georges réussit dans son entreprise, et c'est à son œuvre que s'appliquent les curieuses apostrophes d'Ernold Nigellus et de Walafrid Strabon. Ces deux poètes surenchérissent d'épithètes louangeuses sur cet instrument, gloire du palais impérial, par lequel Louis n'a plus rien à envier désormais à la gloire des Grecs et des Romains [6]. Rien, malheureusement, n'est à tirer du détail de ces pièces emphatiques, hormis celui-ci : un de ses jeux avait une telle douceur, qu'une femme, pâmée, en perdit la vie :

..... Tintinnum quidam, quidam organa pulsant
Dulce melos tantum vanas deludere mentes
Coepit, ut una suis decedens sensibus ipsam
Femina perdiderit vocis dulcedine vitam [4].

Le prêtre Georges, qui avait réussi ce bel instrument, est bientôt récompensé par sa nomination à l'abbaye de Saint-Savin, en Poitou ; et, en 827, ayant terminé la décoration de cet important monastère, et

1. Et non pas l'église, comme cela été fautivement écrit.
2. Annales d'Eginhard, dans *Monum. Germ. hist. SS.*, I, 359 ; *Vita Hludovici imperatoris*, n° 40, II, 629. On construisait encore des hydraules à Byzance ; cf. Leo Magister.
3. Ernoldus Nigellus, *In Honorem Hludovici*, lib. IV, 639 (*Id.*, II, 513) :

Organa quin etiam, quæ numquam Francia crevit,
Unde Pelasga tument regna superba nimis,
Et quis te solis, Caesar, superasse putabat
Constanti, nobilis nunc Aquis aula tenet.

Walafrid Strabon dit à peu près les mêmes choses, mais d'une manière très amplifiée, dans ses *Versus in Aquisgrani palatio editi*, I, *De imagine Petrici* (*id.* ou *Patr. Lat.*, CXIV, 1092 B.).
(Le titre donné par certaines éditions : *De apparatu templi Aquisgranensis*, est un titre faux.)

Cedant magna sui super est figmenta colossi.
Roma velit Caesar magnus migrabit ad arces,
Francorum quodcumque miser conflaverit orbis.
En queis praecipue jactabat Graecia sese,
Organa Rex magnus non inter minima ponit.
Quae tamen inceptos servent si intacta canores,
Etc., etc.

4. Walafrid, *id.*

obtenu des reliques insignes des saints martyrs Marcellin et Pierre, il voulut que la translation de leurs ossements dans son église fût entourée de la plus haute solennité. L'abbé construisit à cette occasion un orgue [1]; ce fut là *le premier orgue d'église*. Était-ce une hydraule, comme l'orgue qu'il avait construit au palais d'Aix? ou fût-ce un instrument à soufflets? On l'ignore.

Dès ce moment, les mentions de l'orgue, dans les traités de musique, dans certaines pièces chantées que je citerai plus loin, vont augmenter de fréquence.

Pendant longtemps, toutefois, un orgue est encore une rareté, que quelques maîtres tiennent à construire eux-mêmes : Gerbert, par exemple, dont je parle ci-après ; son contemporain anglais saint Dunstan, évêque d'York, etc. ; c'est seulement peu à peu, au cours des xe et xie siècles, que l'usage s'en répand, surtout dans les centres intellectuels, tels que les grandes abbayes comme Cluny ou Limoges, ou les plus importantes *scholae*, comme à Chartres ou à Reims. A propos de cette dernière, des historiens, égarés par une amphibologie, ont cru que Gerbert d'Aurillac (le futur pape Sylvestre II), qui dirigea cette école célèbre vers 980, y aurait construit un orgue hydraulique mû par la vapeur. C'est une erreur : Guillaume de Malmesbury, qui dans sa chronique intéressante parle des inventions et réalisations de Gerbert, décrit très clairement, sous le vocable *organa hydraulica* qui a trompé une lecture superficielle, des « éolipyles » qui en sont très différents [2]. Néanmoins Gerbert s'occupa aussi d'orgues ; plus tard, devenu abbé de Bobbio, il en construisit pour expédier en Auvergne, à la demande de l'abbé Géraud d'Aurillac [3].

*
* *

Quelle était la disposition de l'orgue en ces temps reculés? On a vu par le texte du moine de Saint-Gall que, dès le ixe siècle, ces instruments étaient suffisamment maniables, et offraient des ressources diverses, conservées de l'orgue gréco-romain : anches, fonds, mutations. Le clavier comprenait deux octaves, depuis l'*ut* grave de la voix d'homme, et comportait au moins, comme degré mobile, les *si* bémols [4]. Quant à l'importance de ces instruments, bien que je ne consacre pas mon tra-

1. Annales et *Vita* s. cit. — Eginard, *Translatio SS. Marcellini et Petri.* (*Mon. Germ. Hist.* SS., xv, 1, 260.)

2. Voici d'ailleurs la description, fort claire, et qui est à rapprocher de celle de Vitruve : *Extant apud illam ecclesiam* [*Remensem*] *doctrinae ipsius documenta : horologium arte mechanica compositum, organa hydraulica, ubi mirum in modum, per aquae calefactae violentiam, ventus emergens implet concavitatem barbiti, et per multiforatiles tractus aereae fistulae modulatos clamores emittunt.* On voit qu'il ne s'agit aucunement de l'instrument de musique, et encore moins d' « hydraules à vapeur » (!) dans les églises d'Angleterre, parce que l'auteur de cette chronique est un Anglais (*Patr. Lat.*, cxxxix, col. 1140).

3. Cf. *Patr. Lat.*, cxxxix, col. 220.

4. Hucbald (entre 840-930) dans Gerbert, *Scriptores*, i, 110 (ou *Patr. Lat.*, cxxxii, 905); son texte est le dernier à mentionner les hydraules.

vail aux orgues construites en dehors de notre territoire, il convient néanmoins de citer celui de la cathédrale de Winchester, en Angleterre, pour montrer jusqu'où la facture savait déjà atteindre, au milieu du x[e] siècle, et parce que cet instrument est d'un type dont on rencontre d'autres exemples au cours du moyen âge [1]. Il était, en réalité, une juxtaposition de deux orgues[2], chacun avec son clavier de vingt touches, et dont l'ensemble comportait quatre cents tuyaux, donc dix rangs de tuyaux par touche en moyenne : je dis en moyenne, car les orgues du moyen âge qui nous sont connues avaient un plus grand nombre de rangs pour les notes aiguës des fournitures et des cymbales que pour les moyennes ou les graves.

Chacun des claviers, tout comme dans nos orgues modernes, devait commander des jeux différents, mais la disposition des claviers obligeait alors d'avoir deux organistes, chacun jouant sa partie sur le clavier qui lui était confié. L'air était fourni par deux séries de soufflets, l'une de douze soufflets, placés à une certaine hauteur, l'autre de quatorze, placés au-dessous des premiers, et qui fonctionnaient tour à tour.

Or, en dehors des orgues décrites ci-dessus, le moyen âge a connu aussi de petits instruments portatifs de diverses tailles, dont nombre de miniatures ou de sculptures offrent les reproductions. Ce petit orgue « à bras » était semblable à celui dont j'ai parlé à propos des hydraules antiques, que mentionne l'*Onomasticon* de Pollux, et qu'on voit sur un antique *contorniate* : orgue minuscule que l'instrumentiste portait retenu par une bandoulière, et dont il pressait le soufflet de la main gauche, la main droite jouant le clavier. Ce dernier ne possédait que peu de notes, de sept à douze, et mettait en action un petit jeu d'anches (que l'on appela plus tard *rigabellum* ou *régale*).

On ne peut malheureusement pas suivre la trace de ces orgues au cours des âges. Depuis le v[e] siècle, rien ne nous renseigne sur eux, jusqu'au moment où, vers le xi[e] siècle, on les voit reparaître ; ont-ils subsisté pendant ce laps de temps ? Ou les a-t-on « réinventés » alors ? Quoi qu'il en soit, les monuments figurés représentent fréquemment, depuis cette époque, un tel instrument ; ils le donnent habituellement avec deux rangs de tuyaux, dont l'un paraît être un jeu bouché, donc un jeu d'anches doux soutenu d'un « bourdon de 16 ». Quelquefois, est-ce une erreur du décorateur [3] ? on aperçoit à l'une des

1. On se rappelle que le grand psautier de Reims représente, vers 820-840, deux hydraules ainsi accouplées, dans l'illustration du psaume CL.

2. Cette description, très détaillée, donnée dans un poème de Wolstan, est reproduite par Mabillon dans les *Acta sanctorum ord. S. Benedicti*, V. Ce même texte parle de soixante-dix souffleurs ! Malgré l'imperfection que devait être celle de la soufflerie de pareils pleins-jeux, le chiffre me semble une erreur de copiste, qui a lu un chiffre ou une abréviation de travers.

3. Ils en ont d'ailleurs commis beaucoup d'autres ! Que ce soit un obscur miniaturiste, ou, à l'aurore de la Renaissance, un Raphaël, dans sa fameuse *Sainte Cécile*, ils représentent quelquefois ces petits « portatifs » avec les tuyaux les plus longs à l'aigu, et les plus courts au grave !

extrémités un ou deux tuyaux beaucoup plus grands que les autres. On a conjecturé que c'étaient des tuyaux parlant directement sur l'arrivée de l'air, et remplissant l'office d'une pédale continue, comme les « bourdons » des cornemuses et des vielles : cette hypothèse me paraît d'autant plus absurde que, lorsque le « motet » commença à entrer dans l'usage, on sut parfaitement chanter une pièce à voix seule, en s'accompagnant soi-même, la teneur et même un « triple » étant exécutés sur le minuscule clavier[1]. Il me paraît infiniment plus probable que ces tuyaux hors de proportion donnaient une résonance grave du dernier son, tels que l'octave grave et sa quinte, disposition que l'on retrouve encore dans de grandes orgues du XVI[e] siècle.

Il ne semble pas que jusqu'ici les historiens de la musique aient tenu assez compte de l'usage de ces orgues à bras. Cet usage, en effet, explique seul que les *chanteurs d'organum* aient pu, dès le XI[e] siècle au moins, être appelés « organistes », terme qui exprime l'action de « *jouer* de l'orgue » ; or, quand nous voyons, dans tel ou tel récit de ce temps, trois ou quatre « clercs *organistes* » venir se placer devant l'autel pour *chanter*[2], il paraît assez évident qu'ils chantaient ainsi en jouant, s'accompagnant sur l'orgue à bras, comme ces saints et ces anges que nous voyons si fréquemment figurer dans des scènes analogues, sur les vitraux et aux portails de nos vieilles cathédrales.

Ainsi pouvait-on, à défaut d'instrument fixe, exécuter sans difficulté grande l'*organum* accompagné, et même *jubilare in organis*, c'est-à-dire exécuter sur l'orgue, sans les chanter, certains versets plus recherchés, tels que ceux des séquences.

A. Gastoué.

(*A suivre.*)

1. Nous en reparlerons plus loin.
2. Voyez entre autres mon ouvrage sur *La Musique d'église*, p. 62.



NOUVELLES ET COMPTES RENDUS

Bref de S. S. BENOIT XV

Au Rme Père Dom POTHIER

A l'occasion de ses récentes « noces de diamant » sacerdotales et monastiques, l'illustre Abbé de S. Wandrille, notre maître à tous, Dom Pothier, vient d'être honoré d'un bref de félicitations du Souverain Pontife, dont nous pouvons aujourd'hui reproduire le texte ; cette lettre continue dans l'histoire musicale la série des actes pontificaux qui, avec Léon XIII et Pie X, ont témoigné, au restaurateur du chant grégorien, de la gratitude du siège romain.

A Notre cher fils Joseph POTHIER, de l'ordre de saint Benoît, Abbé du monastère de Saint-Wandrille de Fontenelle.

BENOIT XV, Pape.

CHER FILS, SALUT ET BÉNÉDICTION APOSTOLIQUE.

Tous les érudits savent combien vous avez excellemment mérité de la sainte Liturgie par vos nombreuses et doctes publications. Elles ont hautement illustré votre nom dans l'univers. Vous vous êtes en effet appliqué à de longues, intelligentes et minutieuses recherches, dans les bibliothèques de l'Europe, sur les anciens monuments de la musique sacrée. Vous vouliez, avec vos collaborateurs, non seulement ramener les mélodies grégoriennes, comme on les appelle, à leur primitive pureté, mais encore les faire exécuter par le peuple avec goût et piété.

Tous ces services que vous avez rendus à l'Eglise Nous engagent à vous offrir Nos félicitations, en ce jour où vous solennisez le 60e anniversaire de votre profession religieuse, et le 62e de votre ordination sacerdotale. Nous Nous joignons à vous afin de rendre de justes actions de grâce à Dieu qui vous a donné de pouvoir, durant de si longues années, grandement contribuer au développement de la piété chrétienne, par la suavité des chants sacrés, et au progrès de la discipline religieuse dans votre communauté par votre propre exemple. Au reste, Nous formons pour vous les souhaits les plus ardents de santé et de bonheur ; puisse la divine Bonté vous conserver encore de longues années dans la plénitude des biens célestes.

Pour rendre ce double anniversaire plus auguste et plus fécond, Nous vous accordons le pouvoir de donner en Notre Nom, en ce jour solennel, la bénédiction apostolique à tous les assistants, leur accordant une indulgence plénière de leurs fautes, à gagner aux conditions ordinaires.

Comme gages des biens célestes et en témoignage de Notre toute particulière

bienveillance, Nous vous accordons de tout cœur à vous, cher Fils, et à tous les vôtres, la bénédiction apostolique.

Donné à Rome, près de Saint-Pierre, le 14 juillet 1920, la 6e année de Notre Pontificat.

BENOIT XV, Pape.

A de si nobles paroles, et si autorisées, la *Tribune* ne peut que joindre ses personnelles et respectueuses félicitations, heureuse de voir l'éclat rayonnant qui entoure d'un honneur mérité la vieillesse respectée du maître.

Monaco. — Pendant la vacance du siège épiscopal de Monaco, les suffrages du chapitre cathédral se sont portés sur notre illustre maître et ami M. le Chanoine Perruchot, comme « Vicaire capitulaire », pour diriger l'administration du diocèse jusqu'à la nomination du nouvel évêque. Félicitations respectueuses et cordiales au cher M. Perruchot, dont l'action du bâton cantoral s'étend ainsi à plus qu'une maîtrise !

Paris. — La réouverture du cours particulier de chant grégorien fait par Mme Jumel, professeur à la *Schola cantorum*, a eu lieu le 4 novembre. Ce cours, ainsi que les années précédentes, se fera tous les jeudis à 10 heures. On peut se faire inscrire, soit par correspondance, soit le mercredi après-midi, 15, rue Vauquelin, ve arrondissement.

Nancy. — Le Propre du diocèse de Nancy et Toul, pour l'Antiphonaire, est paru récemment.

C'est là une publication à signaler. L'apparition d'un propre diocésain noté peut sembler d'un mince intérêt, ou tout au moins d'un rayonnement purement local. Il peut en être autrement, et ce Propre tiendra sa place parmi les sources du répertoire des hymnes et des antiennes qui pourront être utiles à nombre d'autres diocèses. En effet, au lieu de se borner à conserver ou à modifier les textes en usage et à les habiller à la grégorienne, Mgr Ruch, le précédent évêque de Nancy, sous les auspices duquel a été composé ce propre, a tenu à faire œuvre à la fois traditionnelle et originale. On a, pour compiler les offices propres de ce supplément, pris en effet aux diverses publications locales, depuis les bréviaires du moyen âge, les plus remarquables des textes liturgiques pour les fêtes particulières à la région : de ces textes les reviseurs ont diligemment cherché la mélodie à travers les anciens manuscrits. Pour les textes plus récents, on a suivant les cas, soit adapté à des mélodies sorties de l'usage ces textes plus modernes, soit corrigé les airs en usage et d'origines diverses, soit composé à nouveau, suivant les plus pures formes du chant grégorien. Mais, mélodies originales anciennes, airs corrigés, ou compositions nouvelles ont été, autant que possible, réunis sur le plan et les données de la tradition de l'école messine, dont la Schola de Toul était la plus immédiate filiale.

Ainsi, le nouveau propre de Nancy se présente avec un cachet tout particulier, qui a, nous pouvons le dire, vivement intéressé les revi-

seurs romains, et dont le caractère musical a été particulièrement loué par eux. Disons d'ailleurs que le travail principal de la partie musicale — et en partie du texte — du nouveau propre de Nancy et Toul est l'œuvre d'un bénédictin, excellent musicien moderne en même temps que musicologue averti, le R. P. Dom J. Parisot, et qu'il a eu notre rédacteur en chef M. A. Gastoué pour collaborateur.

SAINT-BRIEUC. — Le mouvement musical qui se fait de plus en plus sentir dans la région bretonne a amené notre ami M. l'abbé Gleyo, le distingué maître de chapelle de la cathédrale de Saint-Brieuc, à fonder un « Bulletin de chant d'église » paraissant tous les mois ; titre : *Autour du Lutrin.* Il paraît sous une forme encore modeste — six pages autographiées — mais rédigées de très excellente et très pratique façon ; des leçons simples et précises sur la psalmodie, des études de Dom Yves Laurent, des préceptes sur la formation des chœurs, rendent ce bulletin très vivant. Nous ne doutons pas qu'il n'en résulte le plus grand bien parmi le clergé du diocèse de Saint-Brieuc, à qui il est plus particulièrement destiné.

VANNES. — De Bretagne encore, une innovation à signaler. Le *Bulletin des Œuvres de Jeunesse du diocèse de Vannes* a compris l'importance du chant liturgique et de la bonne musique religieuse et sait placer une leçon pratique d'interprétation grégorienne entre les résultats des concours sportifs ou les comptes rendus de séances récréatives. C'est d'un noble exemple. Bravo !

NEW-YORK. — Du congrès du mois de juin, auquel notre compatriote Joseph Bonnet avait tenu l'orgue, nous n'avions pas eu assez à temps le détail des pièces qu'il exécuta. Nous sommes heureux d'en donner ici les titres, en faisant remarquer comment il plaça à l'honneur nos maîtres français anciens et modernes qui écrivirent sur les thèmes grégoriens.

1er Jour. — Pendant la Messe Pontificale : *Prélude* sur le « Veni Creator », Jean Titelouze (1563-1633), chanoine et organiste de la Cathédrale de Rouen, — *Interludes* improvisés sur la mélodie « Sacerdos et Pontifex ». — *Cantabile* de César Franck. — *Fantaisie* d'Alexandre Guilmant sur les chants de la messe du Saint-Esprit : 1° « Veni Sancte Spiritus » ; (Alleluia) : 2° « Factus est repente » (Communion) ; 3° « Veni Creator » (Hymne). — Avant les Vêpres : *Prélude* de Andrea Gabrieli (1500 ?-1586), organiste de Saint-Marc de Venise. — Après les Complies : *Postlude* sur le « Salve Regina », Ch.-M. Widor.

2e Jour. — (Pas d'orgue à la messe de *Requiem*). Avant les Vêpres : *Prélude* sur le « Pange lingua » de N. de Grigny (1671-1703), organiste de la Cathédrale de Reims. Après les Complies : *Suite* sur le « Salve Regina » de Peter Cornet (École belge) vers 1600.

3e Jour. — Avant la messe : *Prélude* sur le « Lauda Sion » de J. Bonnet. Après l'offertoire : *Ricercare* de Palestrina (1526-1594). — Pendant la procession : *Fugue* sur le « Pange lingua », N. de Grigny

(1671-1703) déjà cité. — *Sortie* sur le chant du 4e mode grégorien, Maria Joseph Erb. — *Finale* de la 1re Sonate sur les chants de la liturgie catholique, op. 70.

Turin. — Au mois de septembre dernier, il s'est tenu à Turin un grand congrès national de musique sacrée, fêtant le cinquantenaire du bref de Pie IX pour l'érection canonique de l'Association de Sainte-Cécile. Les réunions, qui eurent lieu du 13 au 16 septembre, réunirent un grand nombre d'adhérents dans l'assistance aux offices et l'exécution collective des mélodies sacrées.

Prague. — Un fait très remarquable pour l'histoire de la liturgie et du chant est que, sur la demande répétée et fortement documentée des Évêques de Bohème et de Moravie, le Pape vient d'autoriser dans tout le territoire de l'État de Tchéco-Slovaquie l'emploi soit de la langue vulgaire (slave moderne), soit de la langue ancienne (vétéro-slave ou glagolitique) dans la liturgie, pour diverses circonstances bien déterminées. Ainsi, à la messe chantée, après l'épître et l'évangile en latin, on les répète désormais en slave ; au baptême et aux enterrements les oraisons seront dites en langue vulgaire, de même les litanies et les autres chants pour les processions des Rogations, du *Corpus Christi*, etc.

Enfin, pour les fêtes des saints locaux : SS. Cyrille et Méthode, Wenceslas, Ludmile, Procope, Jean Népomucène, la Messe entière peut être célébrée et chantée en langue slavonne dans un certain nombre d'églises prévues par l'acte pontifical. A cet effet, on a publié les textes des chants de l'ordinaire de la messe, avec l'indication précise de leur accentuation, en vieux slave, pour qu'il soit aisé aux maîtres de chapelle d'adapter ces paroles aux mélodies liturgiques. Le *Kyrie eleison* devient *Gospodi pomiluj ;* le *Gloria in excelsis* = *Slava vo vysnih Bogu ;* le *Credo* = *Veruju v jedinogo Boga ;* le *Sanctus* et le *Benedictus* = *Svat* et *Blagosvlovljen ;* l'*Agnus Dei* = *Agnece bozij*. Les antiennes, hymnes et les versets pour la bénédiction du Très Saint Sacrement sont traduits de même.

Il est à prévoir qu'au point de vue liturgique, ces coutumes s'étendront peu à peu aux autres églises slaves de rite latin, tandis qu'au point de vue du chant, ces textes amèneront l'introduction des compositions usitées dans les diverses églises russes sur ces mêmes textes ou d'autres analogues.

Cet acte de Benoît XV est donc l'un des plus importants qui aient jamais été portés au sujet de l'emploi des langues vulgaires d'une part, et, d'autre part, d'une langue ancienne étrangère dans la liturgie latine.



A la Sainte-Chapelle

23 Juin 1920

La Messe du Pape Marcel, de Palestrina

(*Suite et fin.*)

Que l'auteur de la messe du Pape Marcel ait été sensible au printemps de son Italie, qu'il ait cueilli les fleurs d'avril dans les gazons romains et, le soir, écouté la cloche « pleurant le jour qui se meurt », enfin qu'il ait compris la nature et qu'il l'ait aimée, nous le croyons volontiers. Mais la nature n'est pas la mère de son génie et rien d'elle n'a passé dans son art. Le monde extérieur est absent de son œuvre. On n'y trouve jamais de ces paysages qui venaient de servir de fond aux tableaux de la Renaissance, après avoir, deux siècles plus tôt, enveloppé d'une pure lumière les homélies et les cantiques de saint François. Dans les textes sacrés, Palestrina ne cherche que l'idée, non la figure ou l'image, et quand Vincenzo Galilei, le père du grand astronome, l'appelle *quel grande imitatore della natura*, c'est de la nature spirituelle seule qu'il entend glorifier l'interprète. Musique subjective, intérieure, et dont on pourrait dire, en reprenant les paroles de l'Ecriture : « Toute la beauté de la fille du Roi lui vient du dedans. »

Cette beauté profonde, le sentiment, non moins que l'intelligence, en est la source. Mais, entendons-nous bien, le sentiment, non la passion. Et pourtant ! Tandis que je parle, voici que certain motet palestrinien me revient en mémoire, et rien qu'à m'en souvenir, je crois en ressentir encore je ne sais quelle secousse et quel ébranlement. *Peccantem me quotidie et non pœnitentem, timor mortis conturbat me, quia in inferno nulla est redemptio. Miserere mei, Deus, et salva me.* « Péchant chaque jour et ne me repentant pas, la crainte de la mort me trouble, parce qu'en enfer il n'y a pas de rédemption. Ayez pitié de moi, mon Dieu, et sauvez-moi ». Ici non plus rien d'extérieur ; mais, au dedans, au fond de l'âme, quelle tragédie, et laquelle ! *Peccantem me quotidie*. Par trois fois, confessant, ou plutôt proclamant l'habitude, et l'habitude journalière du péché, les premières paroles retentissent de plus en plus haut. Sur les mots *et non pœnitentem*, l'apogée du crescendo musical répond au paroxysme du sentiment : non-repentir de la faute, endurcissement, orgueil d'avoir voulu le mal, de l'avoir commis et de le soutenir...

Pardonnez-moi. Voilà que je m'oublie, ou que je me démens, et que je cède à la vieille et vaine habitude d'essayer de traduire des sons par des mots. Aussi bien la messe du Pape Marcel n'atteint point à ce pathétique. Elle n'y prétend même pas et n'y saurait prétendre. Comparant un jour les messes et les motets du maître romain, Charles Bordes avait raison d'écrire : « Dans le motet, la piété s'atten-

drit, l'homme se livre. » Il fait plus encore : il s'émeut, il s'exalte et même, ici par exemple, il s'épouvante. Au contraire, dans ses messes, Palestrina s'interdit l'expression trop humaine. « Il enveloppe le texte liturgique d'une musique abstraite et sacramentelle ». Est-ce à dire pour cela que toute émotion manque à la messe du Pape Marcel ? Grégorienne ou palestrinienne, l'illustre et vénérable dom Pothier a donné pour objet à la vraie musique d'église ce qu'il appelle « la partie affective de la prière ». Cette affection pieuse, ou mystique, a, comme toute autre, ses degrés, ses mouvements, sinon ses transports. Le *Christe eleison* ou tel passage du *Gloria* que vous venez d'entendre, le *Benedictus* ou le second *Agnus* que vous entendrez tout à l'heure, ne sont assurément pas de ces chants qu'on puisse accuser d'indifférence, ou seulement de tiédeur. Ils respirent la tendresse et l'inspirent. Le pape Pie X, de sainte et musicale mémoire, me rapportait un jour le trait suivant. Après que le cardinal Sarto, patriarche de Venise, eut fait chanter pour la première fois sous les voûtes de Saint-Marc une messe de Palestrina, les fidèles, se pressant autour du prélat et de son maître de chapelle, don Lorenzo Perosi, murmuraient avec émotion : *Siamo incantati*. Le dimanche d'après, l'œuvre, encore mieux comprise, les jeta dans l'enthousiasme : *Siamo innamorati*, s'écriaient-ils. Je ne doute pas que dès aujourd'hui vous ne soyez sensibles comme eux non seulement au charme, mais à l'amour.

« La messe ! Par un pauvre homme ! Mon Dieu, ayez pitié de moi ! » C'est le cri de Gounod, abordant un jour cet auguste et redoutable sujet. A propos de toute messe en musique, il serait intéressant de chercher le rapport de la messe. acte central et supérieur du culte catholique, avec certains sentiments, avec certains états de l'esprit ou de l'âme : l'adoration, par exemple, ou la prière. Nous verrions, ou plutôt nous entendrions tel ou tel épisode de la messe du Pape Marcel répondre à telle ou telle de ces relations mystérieuses et saintes. *Kyrie eleison*, *Christe eleison*. Si l'appel au Seigneur, au maître (*Kyrie*) n'est pas sans fierté, presque sans hardiesse, il y a plus d'humilité, plus de suavité dans le recours au Christ. Ainsi les deux formes de l'oraison nous rappellent que le royaume des cieux souffre violence, mais qu'il cède également à la douceur. « L'adoration », écrivait naguère un prêtre, un évêque éminent et regretté, Mgr de Gibergues, « l'adoration, que les théologiens placent au sommet de l'amour, en est l'acte le plus complet, le plus pur, le plus parfait. Elle est un anéantissement de nous-mêmes devant Dieu. Ecoutez dans ce sentiment certaines pages de la messe du Pape Marcel. Il vous semblera que cette musique intérieure, toute en accords murmurés, d'où rien ne se détache, où rien ne domine, essaie, afin d'adorer elle-même, de s'exténuer et de s'anéantir. Alors, vous souvenant que « messe » veut dire envoi, ou message, vous tiendrez la messe de Palestrina pour un des plus graves, un des plus humbles aussi, que le génie d'un homme ait jamais adressés à Dieu.

« Musique sublime », nous écrivait un jeune prêtre, de Rome, où pour la première fois, il venait de l'entendre. Et il ajoutait : « Je me sens incapable de vous en rien écrire. Ce que j'en ai ressenti est dans mon cœur, et c'est si beau, que mon cœur veut le garder comme un trésor. » Je ne veux plus, moi-même, vous en rien dire. Moi-même, que de fois à Rome n'ai-je pas entendu monter vers le plafond de Michel-Ange les chants de Palestrina ! Alors je me rappelais une parole magnifique de Beethoven : « Mon royaume est dans l'air. » De ce royaume sonore, comme de celui des formes et des couleurs, la chapelle Sixtine est un des lieux sacrés. Mais la Sainte-Chapelle, notre Sainte-Chapelle, en est un autre. Hôtesse près de quatre fois centenaire de la Sixtine, la messe du Pape Marcel trouve aujourd'hui chez nous un asile non moins glorieux, mémorial de notre histoire, merveille de notre génie. Ce n'est pas la première fois que la musique palestrinienne y est accueillie. Chaque année, de 1872 à 1880, le lundi saint, un musicien distingué, Gustave Lefèvre, gendre de Niedermeyer et directeur après lui de l'école qui porte son nom, fit entendre ici les œuvres des grands Italiens du XVIe siècle. Cette initiation déjà lointaine est digne de mémoire et d'honneur. « Mon royaume est dans l'air. » Est-il un sanctuaire au monde, où plus de rayons, plus de feux illuminent ce royaume

aérien! Et quels souvenirs le peuplent! De combien de siècles et de quelles solennités! De quelle dédicace d'abord et de quelle vocation à la garde vous savez de quelles reliques! Et puis, au cours des âges, d'autres couronnes, qui n'étaient que royales, ceignirent ici des fronts souverains : celui de Marie de Brabant, femme de Philippe le Hardi; celui de la détestable, de la maudite Isabeau. Au dedans, au dehors même, la musique accompagnait toute cérémonie. Un jour, c'était le cortège funèbre de Charles VII. « Après », écrit un poète de l'époque,

Après venaient ceux de l'église
Du Palais, et de Notre-Dame,
Chantant en doulce voix exquise
Pour le défunt et pour son âme.

Quelques années plus tard, les chanteurs de la Sainte-Chapelle se portaient à la rencontre de Charlotte de Savoie, femme de Louis XI, laquelle arrivait par la rivière de Seine, et lui donnaient un concert sur l'eau. Le siècle suivant, le seizième, ne fut pas à Paris moins qu'à Rome le grand siècle de la polyphonie vocale. La Sainte-Chapelle compte alors au nombre de ses chantres et de ses compositeurs un Claudin de Sermisy; au siècle suivant, sous Louis XIV, un Marc-Antoine Charpentier. Ici, le 17 décembre 1715, un service funèbre est célébré pour le Grand Roi. Un autre jour, c'est une messe solennelle, en présence de Madame. Et ce jour-là, dit-on, à la fin de la cérémonie, un des officiers de la princesse, irrité par je ne sais quel manque d'égards, s'avisa, pour marquer son dépit, de plonger et d'éteindre son flambeau dans la perruque de l'huissier qui le précédait.

Les années passent, les années heureuses. Il en vient de funestes, et la Révolution naissante condamna au silence le sanctuaire si longtemps mélodieux. Aujourd'hui sous ses voûtes légères, entre ses croisées de pierreries, nous ne pouvions négliger son histoire. Et comment en oublier d'autres, tout proches, dignes aussi de l'hommage des musiciens : Notre-Dame, dont le cloître encore inachevé abrita les premiers essais du chant mesuré; Saint-Gervais, l'église palestrinienne entre toutes, avant toutes les nôtres; Saint-Gervais, asile de beauté non moins que de prière, et par là voué deux fois, sa blessure l'atteste encore, à la fureur de nos ennemis.

Que nos souvenirs, que nos gloires s'unissent donc en l'honneur du chef-d'œuvre aujourd hui notre hôte. Comme lui, que ses jeunes interprètes soient ici les bienvenus. Aussi bien ils ne font qu'y reprendre leur place. De tout temps le service musical de la Sainte-Chapelle se partagea, sous la direction d'un chantre, entre les chapelains et les enfants. L'état et la condition de ces petits, l'objet et la règle de leurs études, le détail même de leur vie journalière, tout cela nous est connu. Dès le XIVe siècle, ils avaient non loin d'ici leur maison, leur « ostel », et dans ce logis non seulement leurs maîtres, mais leurs serviteurs : « un varlet bon et honneste et une chamberière assez ancienne, pour les servir et tenir nettement comme besoin est à enfants. » Rien de ce qui les regarde n'est oublié : ni le nombre, l'étoffe et la coupe de leurs vêtements, d'hiver ou d'été; ni leur façon de voyager quand le roi les appelle ou les emmène — à cheval quelquefois — hors de Paris. Ils ne doivent jamais « sortir sans leurs maîtres, au moins sans l'un d'entre eux, ne jamais chanter hors de la chapelle, sinon devant le roi, la reine, Mgr le Dauphin ou autres de Nosseigneurs de France; encore moins chanter en lieu public, ni en rue, ni en cour, où gens étrangers vont et passent, car ce n'est pas honnête chose à enfants de tel lieu. » Ils n'ont permission de prendre leurs ébats que devant leur « hostel », toujours surveillés et sans sortir de la place assignée à leurs jeux, « laquelle ils ne puissent passer sans punition, car toujours s'élargissent volontiers enfants en ce qui leur est plaisant, et pour ce leur en doit-on bailler moins ». S'ils vont à la promenade, que ce soit deux à deux, « appareillés de leurs aubes, bien nettement et honnestement : et, s'il y a faute, l'un doit être battu pour l'autre, car il voit mieux la faute de son compagnon que la sienne[1] ».

1. Nous empruntons tous ces détails à l'ouvrage de notre regretté confrère Michel Brenet : *Les chanteurs de la Sainte-Chapelle*.

Application fort ancienne, et qu'on peut bien appeler frappante, du principe de solidarité.

Je ne crois pas que cet article figure dans les règlements de la *Cantoria*, de cette œuvre, ou plutôt, comme elle se définit elle-même, de cette « maison familiale, instituée pour recueillir, élever, instruire des orphelins de la guerre et servir l'art de la musique religieuse ». Rien qu'en cette définition, que de bienfaits, que de beautés ! Que de promesses aussi, dont plus d'une déjà s'est accomplie. Ce n'est pas à la musique seule que la *Cantoria* forme les enfants, ou plutôt c'est à la musique telle que la concevaient et l'enseignaient les anciens : discipline supérieure de tout notre être, harmonieux accord de toutes nos facultés et de toutes nos vertus. Ecole de musique, de patriotisme et de piété, école de l'esprit et de l'âme, voilà ce qu'ont fait de la *Cantoria* celui qui l'a fondée et qui la dirige, ceux qui la soutiennent et qui la protègent, tous ceux enfin dont la modestie nous défend de les louer en leur présence, ou seulement de les nommer. Que du moins ils agréent nos félicitations et nos vœux. Quant aux enfants que nous écoutons aujourd'hui, ils ne sont pas moins dignes que leurs devanciers lointains de chanter une telle musique et de la chanter en ce lieu. Ils la comprennent, ils l'aiment. De plus en plus elle régnera sur eux par l'intelligence et par l'amour. Ils nous rendront les jours anciens où, suivant une parole sacrée, le Seigneur trouvait « sur les lèvres des enfants la perfection de sa louange ». Ainsi tout aujourd'hui, le passé comme l'avenir, concourt à la beauté de l'heure présente, de l'heure harmonieuse que nous vivons ensemble, et nous avons la joie de mêler à notre admiration pour le génie italien les vieux souvenirs et les jeunes espoirs de la France.

Camille Bellaigue.





Notes sur Dom Bédos de Celles

En publiant récemment les résultats de nos *Recherches sur les maîtres de l'ancienne facture française d'orgues* [1], nous déplorions que les renseignements fussent ainsi dispersés et qu'il fût encore impossible de reconstituer la vie de facteurs de mérite tels que les Lépine, les Cavaillé, les Isnard et les Dom Bédos ; du moins, nous espérions exciter les recherches des érudits de l'Hérault, du Tarn, de l'Aude et de la Gironde, mieux placés que nous pour éclairer les points douteux et compléter ces notes, au moyen des documents locaux.

Mais comme tout résultat de recherches, si modeste qu'il soit, a son incontestable utilité, nous apportons aujourd'hui la date précise de la naissance de Dom Bédos de Celles, dont l'acte de baptême vient d'être retrouvé aux archives communales de Caux [2]. On verra que le futur bénédictin était issu d'une noble famille qui possédait la seigneurie de Celles, près de Clermont l'Hérault, et on pourra ainsi corriger notre étude citée plus haut et les notices publiés par Michaud, Didot, Fétis, Eitner et Grove dans leurs dictionnaires biographiques.

« ACTE DE BAPTÊME

DE NOBLE FRANÇOIS DE BEDOS DE CELLES. »

« Le vingt-quatrième janvier mil-sept-cent-neuf est né François de Bedos de Celles, fils légitime de noble Henri de Bedos et de dame Jeanne de Pradines, et a été baptisé le vingt-huitiéme janvier.

Son parrin a été noble François de Pradines, son oncle maternel. Sa marrine demoiselle Marie de Fleury, veuve de feu Sr Pelegry de Roujan.

Ez présences des sous signez en foy de ce.

Clavel, Prêtre. De Bedos, Prêtre-Curé.
Celles, Pére ».

(*Archives communales de Caux, GG. 2, page 218.*)

1. Cette étude est parue dans la revue *la Vie et les Arts liturgiques* (nos 54, 55, 57 ; 1919), et tirage à part.

2. Lors de notre passage aux archives de l'Hérault, nous avions consulté un inventaire *imprimé* des archives communales de ce département, donnant l'année 1726 comme année initiale des anciens registres de baptême de la paroisse de Caux. Après notre départ de Montpellier, M. Berthélé, le savant archiviste de l'Hérault, à qui

On admet communément que François Bédos, — à qui il faut donc restituer son nom complet : « de Bedos » — entra en 1726 dans la Congrégation de Saint-Maur à Toulouse : on pourrait vérifier cette assertion et sans doute trouver des informations intéressantes aux archives de la Haute-Garonne dans les registres suivants que nous n'avons pu consulter :

H. 49. Daurade, *Livre des Délibérations des Sénieurs (1654-1778)* ; H. 50, *Livre des Actes capitulaires (1663-1727)* ; et H. 55, *Propositions des Novices de 1723 à 1742.*

On a ensuite prétendu que Dom Bédos comptait en 1746 parmi les moines de l'Abbaye Sainte-Croix de Bordeaux, ce serait encore un fait facile à établir d'après les Archives de la Gironde ; ce qui est certain, c'est que Dom Bedos résidait en 1752 à l'abbaye de Saint-Thibéry, non loin de son pays natal, puis dix ans plus tard à l'abbaye de Saint-Denys où il mourut le 25 novembre 1779.

Un éloge de Dom Bédos par Dom Carrière, lu par deux fois à l'Académie de Bordeaux, le 30 janvier 1780 et le 24 février de la même année est, jusqu'ici, resté introuvable. Est-il vraiment impossible de le retrouver ?

On sait par le dernier organiste de l'abbaye de Saint-Denys, Ferdinand-Albert Gautier, arrivé à l'abbaye en même temps que Dom Bédos, que l'illustre religieux eut à sa disposition pendant la composition de son traité de *l'Art du Facteur d'orgue*, l'orgue des Jésuites de la Maison professe, instrument « des mieux distribués », sans positif séparé, qui avait été construit en 1643, mais certainement réparé ou augmenté avant 1766.

Nous pouvons nous faire une idée de ce que devait sans doute être devenu cet instrument au temps de Dom Bédos en lisant (p. 494, de *l'Art du Facteur d'orgues*), le « huitième devis pour un huit pieds à quatre claviers, dont le positif ne sera point dans un corps séparé, mais mis ensemble dans le grand Buffet », et (p. 238) la « Règle d'un grand sommier pour un huit pieds en montre, avec le positif ensemble sur le même sommier ».

Nous donnons ci-dessous le projet rêvé par Dom Bédos et qui, sans doute, a pu être réalisé à l'église du Jésus, où la musique et les musiciens étaient fort en honneur.

nous avions fait part de notre regret, a bien voulu profiter d'une tournée communale pour vérifier sur place les registres de la paroisse où est né Dom Bédos : il s'est alors aperçu que ces registres remontaient jusqu'en 1672 et non jusqu'en 1726 ; il a donc recherché à notre intention l'acte de baptême du futur auteur de *l'Art du facteur d'orgues*, l'a tout naturellement trouvé et nous l'a communiqué amicalement. Nous adressons à M. Berthélé toute notre reconnaissance.

On voudra bien corriger notre étude sur *l'Ancien orgue de l'Eglise des Jésuites de Paris*, où il est question de Dom Bédos, et qui est parue dans *l'Echo musical* (31 juillet 1919, p. 99, ligne 12 : lire « 1709 » au lieu de « 1705 »).

GRAND ORGUE.

1. Grand cornet.
2. Montre de 8 pieds.
3. 8 pieds ouvert.
4. Bourdon 16.
5. Bourdon 8.
6. Prestant 4.
7. Nazard.
8. Doublette.
9. Tierce.
10. Fourniture 4 rangs.
11. Cymbale 3 rangs.
12. Trompette 8 pieds.
13. Clairon 4 pieds.
14. Voix humaine.

POSITIF (sur le même sommier).

1. Bourdon 8 pieds.
2. Prestant 4 pieds.
3. Nazard.
4. Flûte 4 pieds.
5. Doublettes 2 pieds.
6. Tierce.
7. Quarte de nasard 2 pieds.
8. Larigot.
9. Fourniture 3 rangs.
10. Cymbale 2 rangs.
11. Cromorne.

RÉCIT (34 notes).

Trompette.
Cornet 5 rangs.

PÉDALE (36 marches).

Flûte 8 pieds.
Flûte 4 pieds.
Trompette.
Clairon.

Si telle était la composition de l'instrument dans le courant du XVIIIe siècle, avouons qu'il n'était pas indigne des illustres organistes qui furent appelés à le desservir, notamment Louis Marchand, J.-Ph. Rameau et Michel Corrette. On voit quel rôle prépondérant jouaient les jeux de mutations simples et quel parti on pourrait tirer de leur emploi judicieux, en produisant une foule d'effets caractéristiques de la véritable sonorité de l'orgue, et qu'il serait intéressant de remettre en usage.

FÉLIX RAUGEL.





Notes liturgiques
sur l'Office du jour de Noël

L'Église célèbre le mystère de la Nativité de Notre-Seigneur par l'offrande trois fois répétée du saint sacrifice. Il importe de méditer la différente direction d'intention de chacune de ces trois messes, afin de prendre part au chant liturgique non seulement de bouche, mais de cœur, ainsi qu'il convient à tous les volontaires des *scholæ* grégoriennes [1].

*
* *

LA MESSE DE MINUIT

La messe de minuit honore la naissance de Jésus-Christ selon la chair, à l'heure où elle s'est accomplie dans l'étable de Bethléem.

1. Cet enfant qui vient de naître est le Fils de Dieu : *Le Seigneur m'a dit : Vous êtes mon Fils ; je vous ai engendré aujourd'hui.* (Introït.) — C'est Dieu lui-même qui parle. Cette naissance, la foule des fidèles va tout à l'heure l'acclamer : *Alleluia* ! *Alleluia* ! Et le soliste répétera ces mêmes paroles de Dieu qui sont en ce jour la cause de notre allégresse.

Adorons Jésus naissant. La mélodie calme de l'introït, par son expression si intime, nous marque que cette messe doit se dérouler dans une piété recueillie que rien ne devrait avoir le droit de distraire. Quand le saint sacrifice sera terminé, les joyeux noëls français éclateront ; ils seront alors à leur place.

2. L'enfant de la crèche que nous contemplons dans sa faiblesse, il est le Fort chanté par les prophètes : il régnera sur les nations. (Verset de l'introït, tiré du ps. 2 ; — verset du graduel, tiré du ps. 109 ; tous deux, ces psaumes annoncent notamment le triomphe du Messie sur les puissants de la terre.)

1. Si l'on veut lire la traduction complète des chants, on n'aura point de peine à se la procurer. Nous avons beaucoup utilisé l'*Année liturgique* de Dom Guéranger.

3. L'enfant qui revêt en cette nuit notre nature mortelle est le Verbe : sa génération dans le sein de Dieu est éternelle.

Graduel : *Vous avez la principauté au jour de votre puissance dans les splendeurs des saints : de mon sein avant l'aurore je vous ai engendré.* — La Communion répète cette dernière phrase.

4. L'Évangile fait, selon saint Luc (ch. ii), le récit de cette admirable nativité dans l'étable où Marie et Joseph ont dû se réfugier à Bethléem. — Il dit l'apparition de l'ange aux bergers ; — le chant des anges.

En cette nuit où il retentit pour la première fois, le *Gloria in excelsis* doit plus qu'à l'ordinaire faire tressaillir les cœurs chrétiens d'amour et de reconnaissance : *Gloire à Dieu au plus haut des Cieux et paix sur la terre aux hommes de bonne volonté* ; c'est-à-dire à ceux qui cherchent Jésus dans la sincérité de leur âme. *Nous vous louons, nous vous bénissons, nous vous adorons, nous vous glorifions.* Que le directeur du chœur insiste durant les répétitions sur chacun des versets : ils prennent en cet anniversaire un sens plus intense qu'en aucun autre jour. De ce chant débordent les sentiments qu'il faut que nous exprimions cette nuit au Dieu qui se fait homme : adoration, allégresse, reconnaissance, amour.

5. *Que* donc *les cieux et la terre se réjouissent, parce qu'il est venu.* (Offertoire.) — Mais pourquoi est-il venu ? — *La grâce de Dieu notre Sauveur est apparue à tous les hommes* pour leur apprendre à vivre sur la terre en attendant le ciel. (Épitre de saint Paul à Tite, ch. ii.) Le Verbe s'est fait chair pour nous racheter, pour nous rendre le ciel perdu par la faute de nos premiers parents.

6. Voilà pourquoi, dans ses oraisons, l'Église, qui dépasse toujours l'objet matériel de la fête que l'on célèbre, demande à Dieu qu'après avoir *illuminé de la vraie lumière cette très sainte nuit*, il nous accorde *de jouir au ciel des joies* que donne Jésus. (Collecte.) — Elle lui demande *que nous puissions être trouvés semblables à Celui en qui notre nature est unie* à la divinité (Secrète) ; — et que nous puissions *mériter de parvenir à une union* parfaite avec Jésus. (Postcommunion.)

*
* *

A LAUDES

Les antiennes des Laudes retracent, en raccourci et en la dramatisant, la scène de la nativité. Après chaque épisode, le peuple chrétien chante à Dieu l'*alleluia* de sa reconnaissance.

1re Antienne (dialoguée). — *Pasteurs, dites-nous qui vous avez vu... Nous avons vu un enfant nouveau-né.*

2e Antienne. — *La Femme a engendré le Roi au nom éternel, et elle unit les joies de la maternité à la gloire de la virginité : elle n'eut point, elle n'aura point de semblable.* — Cette antienne est importante : c'est la première louange adressée directement à la Bienheureuse Vierge. Elle résume les titres de Marie à l'amour de la sainte Trinité et à l'amour de tous les chrétiens : sa maternité et sa virginité.

3ᵉ *Antienne. — L'ange dit aux Pasteurs : Je vous annonce une grande joie...*

4ᵉ *Antienne, — A l'ange se joignit la multitude de l'armée céleste...*

5ᵉ *Antienne.* — Les fidèles élèvent alors la voix pour un acte de foi en la divinité de l'enfant qui vient de naître : *Un petit enfant nous est né : et il s'appellera Dieu, le Fort, alleluia, alleluia.*

Hymne. (Composée par le poète Sédulius, au IVᵉ siècle.)

1ʳᵉ *strophe.* — D'un bout à l'autre de l'univers, *chantons le Christ Roi, né de la Vierge Marie.*

2ᵉ *strophe.* — L'auteur du monde a revêtu un corps mortel, afin de *délivrer la chair par la chair.*

3ᵉ *strophe. — La grâce céleste pénètre dans les entrailles de la chaste Mère.*

4ᵉ *strophe.* — Elle devient soudain *le temple de Dieu.*

5ᵉ *strophe. — Elle donne naissance à celui que Gabriel avait prédit...*

6ᵉ *strophe. — Il endura de coucher sur le foin ; il n'eut point horreur d'une crèche ; il se nourrit d'un peu de lait, celui qui nourrit ceux qui ont faim.*

7ᵉ *strophe.* — Le chœur céleste chante la louange de Dieu ; *le Pasteur, Créateur du monde, se manifeste aux pasteurs.*

8ᵉ *strophe.* — Doxologie : *Gloire à vous, Jésus, qui êtes né de la Vierge...* (Doxologie du temps de Noël et des fêtes de la sainte Vierge.)

Faites pour le *Benedictus* la même remarque que pour le *Gloria in excelsis* : en ce jour surtout, *Béni soit le Seigneur, Dieu d'Israël, parce qu'il a visité et racheté son peuple.*

*
* *

A LA MESSE DE L'AURORE

La seconde messe honore plus spécialement la naissance de Jésus dans le cœur de ses fidèles par sa grâce et son amour.

1. Cette naissance de Jésus dans notre âme l'illumine tout entière : *La lumière brillera aujourd'hui sur nous.* (Introït.)

Il faut recevoir Jésus naissant comme il le mérite et lui dire notre reconnaissance : *Béni soit celui qui vient au nom du Seigneur : le Seigneur est Dieu, et sa lumière a lui sur nous.* (Graduel.) — Allons à lui avec allégresse : *Réjouis-toi, fille de Sion... : voici que vient ton Roi, le Saint et le Sauveur du monde.* (Communion.)

2. Jésus s'empare de l'âme où il naît ; il faut qu'il en soit le maître absolu : *Le Seigneur a régné, il a revêtu la gloire.* (Verset de l'introït.)

D'ailleurs il transforme cette âme, lui communique une force que d'elle-même elle ne possède pas et qui lui assure la victoire sur les ennemis intérieurs : *Le Seigneur a revêtu la force et il s'est ceint.* (Même verset et verset de l'Alleluia.)

3. Les œuvres de Jésus vivant en nous sont admirables. (Introït, verset du Graduel.) Elles sont le fait de son amour, non de notre propre

mérite : *Il nous a sauvés non à cause des œuvres de justice que nous aurions faites, mais à cause de sa miséricorde...* (Épître, saint Paul à Tite, ch. III.)

4. Ne mérite-t-il pas vraiment que nous le nommions *l'Admirable,* que nous l'adorions comme les bergers, ces humbles auxquels il a voulu tout d'abord se manifester (Évangile, saint Luc, ch. II), que nous lui offrions comme eux nos modestes présents ? Recevons-le et tremblons de le perdre, ou même d'amoindrir sa vie en nous ; car il sera pour nos âmes *le Prince de la Paix.* Il est véritablement *le Père du siècle à venir*, c'est-à-dire de la vie bienheureuse du ciel où nous jouirons à jamais de lui, car *son règne n'aura point de fin.* (Introït.)

5. Or celui qui veut ainsi venir à nous et nous animer de sa propre vie, il faut nous redire qu'il est le Verbe éternel. C'est lui qui *a affermi le globe de la terre* ; son trône est établi avant le temps, il est de toute éternité. (Offertoire.)

6. Que nos œuvres, par la grâce de Dieu, resplendissent donc de cette lumière que Jésus naissant apporte à nos âmes (Collecte) ; — que le Sacrement dans lequel il continue de vivre sur la terre *nous communique ce qui est divin* (Secrète) ; — que nos âmes *soient régénérées sans cesse par la naissance nouvelle* dans le Sacrement *de Celui dont l'admirable Nativité a détruit* en nous *le vieil homme* (Postcommunion).

*
* *

A LA MESSE DU JOUR

Le troisième tableau du triptyque liturgique célèbre la naissance éternelle du Verbe au sein de Dieu.

1. *Au commencement était le Verbe, et le Verbe était en Dieu, et le Verbe était Dieu.* (Évangile, saint Jean, ch. I.)

Les cieux et la terre sont à vous, vous avez établi l'univers et tout ce qu'il renferme. Vous êtes le Dieu de justice et d'équité. (Offertoire.)

2. Ce Verbe qui, par sa nature divine, est *aussi élevé au-dessus des Anges, que le nom qu'il a reçu est plus excellent que le leur*, ce Fils de Dieu, égal en toutes choses à son Père, Dieu a voulu le manifester aux hommes : *Dieu leur a enfin parlé par son propre Fils.* (Épître, saint Paul aux Hébreux, ch. I.) *Et le Verbe s'est fait chair.* (Év.)

3. Ainsi Dieu a été fidèle à sa promesse : *il a fait connaître le Sauveur, il a révélé sa justice aux yeux des nations.* (Verset du Graduel.)

Alleluia ! car *un jour de sainteté a lui pour nous : Venez, nations, et adorez...* (Verset de l'Alleluia.)

Tous les confins de la terre ont vu le Sauveur envoyé par notre Dieu (Graduel, Communion) ; — *que la terre entière chante Dieu* ! (Graduel.)

4. La terre entière à pareil jour chante en effet son bonheur sur la mélodie de l'introït toute remplie d'allégresse : *Un enfant nous est né, un Fils nous a été donné : il porte sur l'épaule le signe de sa puissance ; et il sera appelé l'Ange du grand Conseil.*

5. Que donc la naissance sur la terre du Verbe, du Fils de Dieu, nous délivre de l'antique servitude du péché (Collecte) ; — que le sacrifice offert sur l'autel nous purifie des taches de nos péchés (Secrète) ; — que le Sauveur né en ce jour, à qui nous sommes redevables d'une naissance divine, la naissance à la vie de la grâce, *nous donne lui-même aussi l'immortalité.* (Postcommunion.)

Chrétiens, *chantez au Seigneur un cantique nouveau, car il a fait des choses admirables.* (Verset de l'introït.)

*
* *

IIes VÊPRES.

Les IIe Vêpres présentent un résumé des enseignements de toute la journée.

1re Antienne. — Génération éternelle du Verbe.

2e Antienne. — Le Seigneur a envoyé un Rédempteur à son peuple...

3e Antienne. — Une lumière s'est levée au milieu des ténèbres pour ceux qui sont droits de cœur...

4e Antienne. — C'est le Dieu miséricordieux, le Rédempteur.

5e Antienne. — Dieu a donc été fidèle à sa promesse : *Sur ton trône* (le trône de David) *je placerai un fils qui descendra de toi.*

Hymne. — *1re strophe.* — Jésus, Rédempteur, Fils éternel de Dieu.

2e strophe. — Écoutez les prières de vos serviteurs.

3e strophe. — Souvenez-vous que vous avez pris du sein sacré de la Vierge notre forme.

4e strophe. — Vous êtes venu pour le salut du monde.

5e strophe. — Et nous, lavés dans votre sang, *nous vous offrons le tribut de cette hymne.*

6e strophe. — Doxologie.

L'antienne à *Magnificat* proclame une dernière fois le grand événement, sur une mélodie très solennelle.

Et nous qui venons de recevoir notre Sauveur, nous qui du moins avons obtenu de son amour un accroissement de sa vie en nous, faisons nôtre le Cantique de la Bienheureuse Vierge : en pareil jour le *Magnificat* de Marie devient le *Magnificat* de l'humanité rachetée.

Abbé L. Jacquemin.

BIBLIOGRAPHIE

Supplément à l'Antiphonaire romain *pour le diocèse de Nancy et de Toul*, gr. in-8° de 176** et [44] pages. Paris, Gabalda, 90, rue Bonaparte ; Lethielleux, 10, rue Cassette, Biais frères et Cie, 74, rue Bonaparte. — Nancy, Imprimerie de la *Croix de l'Est*, 6, rue du Manège. Net : 10 fr.

(Voir l'article de la page 10.)

Mgr R. Casimiri : **Orlando di Lasso**, *maestro di cappella al Laterano nel 1553*, [Orlande de Lassus, maître de chapelle au Latran en 1553]. — **Ercole Bernabei**, *maestro della cappella musicale lateranense*, 1665-1667. Plaquettes in-8° de 16 pages. — Rome, édition du « Psalterium », 4, Piazza S. Giovanni in Laterano.

L'érudit maître de chapelle du Latran, continuant ses dépouillements d'archives, fixe définitivement le fait, et la date, tant controversés, du passage d'Orlande de Lassus à la même chapelle, sur lequel le plus récent biographe du maître, Van den Borren, assure que nulle trace n'en est restée. Au contraire, Mgr Casimiri a pu en retrouver les mentions originales, et entre autres le très curieux ordre de paiement pour payer l'étoffe destinée à faire une « Cotta » neuve à « Maestro Orlando ». Il a pu également trouver un témoignage des rapports de Lassus et de Palestrina en cette même année 1553. Les documents retrouvés par l'auteur confirment le récit donné, dès 1566, par Samuel Quickel sur l'illustre musicien, et montrent le bien fondé de sa notice biographique, la plus ancienne sur le maître. — Une brochure analogue est consacrée à Bernabei, moins illustre, mais musicien néanmoins digne d'éloges. (Voir aussi page 28.)

Alexis Fornerod, **Trois motets** pour voix mixtes, op. 2 ; **Trois motets** pour voix mixtes, op. 4. Chaque fascicule, 2 francs. Henn, Genève ; ou chez Rossignol, Paris, 4, avenue de Villiers.

Ces six motets, pour diverses circonstances, sont de très beaux spécimens de l'excellente inspiration et de la haute technique musicale du compositeur suisse Al. Fornerod, que nous présentons ici. Si ces pièces dénotent un musicien très au courant du bel équilibre vocal des anciens maîtres *a cappella*, elles montrent aussi un harmoniste moderne tout à fait en possession de son métier. L'*Haec dies*, à quatre voix mixtes, est un beau modèle de motet de fête, avec la franchise et la netteté des motifs du début et de la fin, et les vocalises de l'*exsultemus ;* un *Cum Angelis*, à trois voix, pour les Rameaux, est un juste

exemple d'expression, qui n'est surpassé que par l'*Ecce lignum*, vraiment profond et de belle impression, avec de curieux rappels grégoriens de modalité ou de mélodie.

Les motets de M. Fornerod sont à connaître : ils demandent des interprètes de premier ordre. Pourquoi le compositeur est-il quelquefois passé à côté de l'accentuation latine ? C'est fâcheux : ces œuvres pourraient être parfaites.

Georges Fouilloux, **Lamentation** pour contralto solo, chœur mixte et orgue. 2 francs ; parties de chœur, 0 fr. 20. Même édition.

Motet non plus liturgique, mais de concert spirituel, par sa disposition et sa forme. Les passages solo pastichent le récitatif carissimien (pourquoi la faute de texte, plusieurs fois répétée *ulate,* pour *ululate?*).

Giulio Bas, **XVI Préludes-chorals** *figurés, pour orgue, composés sur la mélodie des huit tons des Psaumes*, 10 francs net. Turin, S. T. E. N. (Società Tipografico-Editrice Nazionale).

Le titre dit excellemment le contenu de ce fascicule ; le nom de l'auteur est un garant de sa valeur musicale. Pièces très intéressantes, dont la plupart peuvent être jouées sur l'harmonium ; quelques-unes seulement exigent plusieurs claviers. Toutes sont de bon effet.





REVUE DES REVUES

(Articles à signaler.)

La Vie et les Arts liturgiques, nos 64 et 65. — F. Boulfard, *La véritable réforme du chant d'Église* (excellent article sur le sens liturgique et de vraie musicalité que doit revêtir cet effort ; renferme un bel éloge des œuvres du chanoine Perruchot, et de son écriture inspirée et toujours sûre d'elle-même). — N° 67. — Abbé P. Bayart, *De l'organisation du chant liturgique populaire* (allocution prononcée à la réunion des Scolæ grégoriennes de Paris). Mgr Batiffol, et Comte Durrieu, *La Société des amis de l'art liturgique en 1919-1920* (aperçus intéressants sur les conditions des divers arts liturgiques, — architecture, décoration, vêtements sacerdotaux, musique, orfévrerie ; — nous souscrivons pleinement à la critique autorisée faite sur la basilique du Sacré-Cœur, à Montmartre, où tant de ressources ont été englouties sans profit réel pour l'art religieux, malgré les belles œuvres isolées que renferme cette église). — N° 69. — Abbé P. Bayart, *Les voix de femmes à l'église* (très bon et pratique article résumant la question et la résolvant dans le sens large).

La Petite Maîtrise, novembre. — J. Dagand, *Missa quarta* (très bon spécimen de messe moderne à deux voix égales avec orgue).

La Revue des Maîtrises, nos 5 et suivants ; — Abbé Y. Gleyo, *L'éducation de l'oreille* (chez les enfants ; étude pratique et expérimentale sur la formation du sens musical auditif).

Nos Chansons, n° 13. — H. Colas et F. de La Tombelle, *Cantique d'ordination* (il n'est point dans l'habitude de voir un nom de compositeur distingué, parmi les productions ordinaires des chansonniers ; nous sommes heureux de signaler le fait, qui pourra servir d'exemple, et aider à élever le niveau du répertoire musical populaire moderne).

— Cette publication paraît désormais comme « revue mensuelle, musicale et littéraire de la Famille et des Œuvres », et publiée par l'Association Catholique de la Jeunesse Française (Paris, 14, rue d'Assas).

Rivista musicale italiana, ann. XVII, fasc. 3°. — G. Pannain, *Liber musicæ. Un théoricien anonyme du XIVe siècle* (c'est le manuscrit qui est du XIVe ; en réalité, la doctrine est celle du XIe ; M. Pannain publie intégralement ce traité, d'après un manuscrit de la bibliothèque de

Naples. avec la photographie des diagrammes qu'il contient. L'auteur se réfère souvent à Guy d'Arezzo, et parfois à Jean Cotton ; il termine par les règles de la diaphonie. Il est fort remarquable qu'avec d'autres scoliastes du même temps, il applique au chant en organum le fameux passage de Guy : *Ut neumæ tum soni repercussiones*, etc., entendant du chant et de son contrepoint les équivalences que les neumes doivent avoir entre eux).

Le Ménestrel, n°s 28-32. — J. Chantavoine, *La maîtrise de Saint-Bénigne à Dijon* (très belle page sur l'excellent enseignement vocal du Chanoine Moissenet, à la maîtrise de Dijon, et les admirables résultats auxquels il parvient dans la culture et l'équilibre des voix).

Autour du Lutrin (voir page 11).

Échos des sanctuaires de sainte Odile, n°s 5 et 6. Suite des publications annoncées dans un de nos précédents numéros. Encartages musicaux : *O rex pie*, d'Herrade de Landsberg ; *Gloria*, de saint Léon IX ; cantique populaire du xve siècle, etc.

Intermédiaire des Chercheurs et des Curieux (n° 1525, 10 octobre 1920, colonne 174). — A. Boghaert-Vaché, *En quelle année est né Roland de Lassus?* (Intéressante discussion à propos de la publication du livre de M. Van den Borren. L'auteur conclut, avec Mgr Casimiri, que R. de Lassus est né à Mons en 1532, fut nommé au Latran, comme maître de chapelle, en 1553, et vint à Munich, en 1556, appelé par Albert V de Bavière à faire partie de sa chapelle musicale.)

AVIS TRÈS IMPORTANT.

Nous rappelons à MM. les Abonnés que leur abonnement finit avec le numéro de novembre. Nous les prions de nous adresser, avant le 15 décembre, le montant de leur abonnement pour l'année 1921. Passé ce délai, nous considérerons leur abonnement comme suspendu.

Les Collections des années précédentes sont à la disposition de MM. les Abonnés aux prix de :

Années : 1895, **40** francs ; 1896, **30** francs, 1897, **20** francs ; 1898, **18** francs ; 1899, **15** francs ; 1900, **12** francs et les années suivantes, **10** francs.

Le Gérant : LAFONTAN.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

2e Répertoire — CHANT GRÉGORIEN

Accompagnements nouveaux et très faciles du Chant des Offices

Par l'Abbé **L. JACQUEMIN**

Avec Notice explicative sur les divers chants, par A. GASTOUÉ

1re PARTIE. — **GRADUEL** (*chants pour la Messe.*)

A. Propre du temps. — **B.** Propre des Saints. — **C.** Commun des Saints (*en préparation*).
D. Principaux ordinaires de la Messe.

2e PARTIE. — **ANTIPHONAIRE** (*chants pour les heures du jour.*)

Dans cet ouvrage nous ne donnons que les Chants des Vêpres, et pour certaines fêtes, ceux des Laudes.

Avertissements. — La table générale des sommaires détaillés des accompagnements se trouve dans le 1er fascicule de chacune des divisions de l'ouvrage. Celle des ordinaires de la Messe se trouve aussi page 140 : à la fin du 5e fascicule.

Collection à suivre.

Prix du Fascicule : 1 fr. 50 — 3 fr. *avec majoration temporaire comprise*

1re Partie. — **GRADUEL.**

A. Propre du Temps

1er Fascicule. Temps de l'Avent.
2e — Temps de Noël I.
3e — Noël-Épiphanie II.
4e — Temps de la Septuagésime.
5e — Mercredi des Cendres, 1er et 2e Dimanches de Carême.
6e — 3e et 4e Dimanches de Carême, Dimanche de la Passion.
7e — Dimanche des Rameaux.
8e — La Semaine Sainte.
9e — Temps de Pâques.
10e — Du 5e Dimanche après Pâques au Dimanche dans l'Octave de l'Ascension.
11e — Pentecôte, T. S. Trinité, T. S. Sacrement.
12e — Du 2e au 6e Dimanche après la Pentecôte.
13e — Du 7e au 11e.

B. Propre des Saints

1er Fascicule. Novembre à Janvier.
2e — Février.
3e — Mars à Mai.
4e — Juin, Sacré Cœur, Précieux Sang.
5e — Du 2 Juillet au 15 Août.
6e — Du 16 Août à fin Septembre.

C. Commun des Saints (*en préparation*).

D. Principaux ordinaires de la Messe

1er Fascicule. Asperges me, Vidi aquam, ordinaire du Temps Pascal, les deux ordinaires des Fêtes solennelles, 1er ordinaire des Fêtes doubles.
2e Fascicule. 2e, 3e 4e et 5e Ordinaire des Fêtes doubles, ordinaire des Fêtes de la Sainte Vierge.
3e — Ordinaire des Dimanches dans l'année, des Octaves, des Dimanches de l'Avent et du Carême, des Féries de l'Avent et du Carême. Credo I. II. III.
4e — Credo IV et les Trois Messes de Dumont, conformes aux éditions authentiques.
5e — Messe des Morts, Messe de Mariage.

2e Partie. — **ANTIPHONAIRE.**

1er Fascicule. Tons communs des Vêpres, Deus in adjutorium, les huit Tons des Psaumes, Versicules et Benedicamus.
2e — Vêpres du Dimanche, avec les Psaumes entièrement notés, Suffrages & Antiennes finales à la Sainte Vierge.
3e — Vêpres des Dimanches de l'Avent, Grandes Antiennes O, 1res Vêpres de Noël.
4e — Des Laudes de Noël à l'Octave de la St-Jean.
5e — De l'Épiphanie à Pâques.
6e — De Pâques au Dimanche dans l'Octave de l'Ascension.
7e — De la Pentecôte au T. S. Sacrement.

SOMMAIRE DE LA TRIBUNE MUSICALE

DÉCEMBRE 1920.

DÉPOSITAIRES :

BELGIQUE. — Bruxelles
LEDENT-MALAY, 5, galerie Bortier.

SUISSE. — Vevey, Lausanne.
FŒTISCH frères (S. H.)

IRLANDE. — Dublin.
BLOUD et GAY, 20, South Anne Street.

CANADA. — Montréal.
VENNAT, 642, rue Saint-Denis.

UNION MUSICALE ESPAGNOLE
L. DOTÉSIO.
BARCELONE, *1, Puerta del Angel.*
(Madrid, Santander, Valladolid, Bilbao).

JANVIER 1921. — XXIIe ANNÉE

LA TRIBVNE

DE

SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE ET D'ART RELIGIEUX

LITURGIE — ARCHÉOLOGIE CHRÉTIENNE

PUBLIÉE SOUS LES AUSPICES DE LA

Schola Cantorum



Giraudon, photographe.

SOMMAIRE



Le N°: 1 fr. 75

AU BUREAU D'ÉDITION DE LA *SCHOLA CANTORUM*

269, Rue Saint-Jacques, 269

PARIS (V^e)

N° 254. — 2e N° Abon^t 1920-1921

La présente Revue parut pour la première fois en janvier 1895, avec le titre et les collaborateurs suivants :

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

FONDÉE POUR ENCOURAGER

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne
La remise en honneur de la musique palestrinienne
La création d'une musique religieuse moderne
L'amélioration du répertoire des organistes

COMITÉ DE LA SOCIÉTÉ
M. ALEXANDRE GUILMANT
Président

M. le Prince DE POLIGNAC — M. BOURGAULT-DUCOUDRAY
M. VINCENT D'INDY
MM. G. DE BOISJOSLIN et CH. BORDES
Secrétaires

COLLABORATEURS DU JOURNAL

RR. PP. Dom POTHIER — Dom MOCQUEREAU — Dom BOURIGAUD — R. P. LHOUMEAU — M. l'abbé CARTAUD — M. l'abbé VELLUZ — M. l'abbé PERRUCHOT — MM. C. BELLAIGUE — C. BENOIT — BOURGAULT-DUCOUDRAY — G. DE BOISJOLIN — CH. BORDES. — MICHEL BRENET — J. COMBARIEU — P. CRESSANT — A. ERNST — H. EXPERT — A. GUILMANT — A. HALLAYS — V. D'INDY — A. JULLIEN — P. LALO — F. PEDRELL — A. PIRRO — G. SERVIÈRES — DE SAINT-AUBAN — J. TIERSOT — Dr WAGNER — A. WOTQUENNE.

Parmi les autres collaborateurs plus récents, citons encore :

S. G. Mgr FOUCAULT — R. P. Dom L. DAVID — R. P. J. BORREMANS — M. l'abbé P. BAYART — MM. Ant. AUDA — Eug. BORREL — A. GASTOUÉ — F. DE LA TOMBELLE — J. PEYROT — H. QUITTARD — F. RAUGEL — A. SÉRIEYX — J. DE VALOIS.

“ **La Tribune de Saint-Gervais** ” paraît mensuellement ; Revue *musicologique* et d'*Art chrétien*, elle s'adonne spécialement au *Chant grégorien* et *Populaire*, à la musique *polyphonique* et *d'orgue*; elle contient, de plus, de nombreuses études sur des sujets variés de *liturgie*, d'*archéologie chrétienne*, d'*art religieux*.

Les abonnements partent du mois de Décembre

Prix d'un fascicule : **1** fr. **75**

Prix des anciennes collections de la Tribune de Saint-Gervais

1895, sans supplément. **40** fr.	1897, sans supplément. **20** fr.	1899, sans supplément. **15** fr.
1896 — — **30** fr.	1898 — — **18** fr.	1900, **12** fr., et les suiv. **10** fr.

Les années de 1895 à 1914 y compris : **275** francs.
Les années suivantes sont au prix actuel de l'abonnement.

	France, Belgique et Colonies	*Union Postale et Étranger*
Abonnement ordinaire	**18** »	**19** »
Abonnement réduit réservé à MM. les Ecclésiastiques, les Communautés, les Professeurs et les Élèves de l'École	**17** »	**18** »

Pour donner satisfaction à notre clientèle, nous ferons *un abonnement global*, comprenant la “ **Tribune musicale** ”, la “ **Tribune de St-Gervais** ” et les “ **Tablettes de la Schola** ” :

	France, Belgique et Colonies	*Union Postale et Etranger*
Abonnement	**37** »	**39** »
Abonnement réduit réservé à MM. les Ecclésiastiques, les Communautés, les Professeurs et les Élèves de l'École	**35** »	**37** »



BREF DE S. S. PIE X

à Charles BORDES

FONDATEUR DE LA *Schola Cantorum* ET DE LA *Tribune de Saint-Gervais*

PIUS PP. X

Dilecte Fili, salutem et Apostolicam Benedictionem. — Pergratum Nobis, ut intelligi potest, faciunt, quicumque illud propositum, quod mature inivimus, cantus liturgici ad veterem normam revocandi, labore sollertiaque sua faciunt expeditius. In hoc numero novimus peculiarem deberi locum tibi, qui vel ante, quam de Musica sacra praescriptum a Nobis esset, SCHOLAM CANTORUM istic ad vota Nostra institueris, et legitimam cantus Gregoriani disciplinam propagare non cesses. Quare habe tibi, quam mereris, a Nobis laudem, grataeque significationem voluntatis, simulque scito, Nos ab ingenio diligentiaque tua uberiores quoque exspectare, Deo adiuvante, fructus. Interea coelestium auspicem munerum, ac benevolentiae Nostrae testem tibi, dilecte Fili, Apostolicam benedictionem amantissime in Domino impertimus.

Datum Romae apud S. Petrum die 11 Iulii an. MDCCCCIV, Pontificatus Nostri anno primo.

PIUS PP. X.

PIE X, Pape.

Cher Fils, salut et bénédiction Apostolique. — Il Nous est fort agréable, comme on peut le penser, que le travail et les soins éclairés de diverses personnes avancent la réussite du projet, que Nous avons mûrement réfléchi, de rappeler le chant liturgique à son ancienne forme. Au nombre de ceux-là, il convient de vous donner une place particulière, à vous qui, dès avant que Nous ayons prescrit quelque chose sur la Musique sacrée, aviez déjà fondé la *Schola Cantorum*, conformément à Nos désirs, et qui ne cessez de propager partout la légitime discipline du chant grégorien. Recevez-en de Nous la louange que vous méritez, et la marque de Notre volonté reconnaissante, et sachez en même temps que Nous attendons encore de votre zèle ingénieux, avec l'aide de Dieu, les fruits les plus féconds. Nous vous accordons donc dans le Seigneur, de la façon la plus affectueuse, la bénédiction Apostolique, comme gage des faveurs célestes et témoignage de Notre bienveillance envers vous, Cher Fils.

Donné à Rome près Saint-Pierre, le 11 juillet 1904, la première année de notre Pontificat.

PIE X, PAPE.



LE BUREAU D'ÉDITION

De la *Schola Cantorum*, à Paris

Tel est le titre que Ch. Bordes, l'illustre apôtre de la restauration de la musique d'église en France, donna, en 1896, à l'une de ses fondations.

De concert avec Alex. Guilmant, le grand organiste, et le maître compositeur V. d'Indy, qui a continué d'en assumer la direction, Ch. Bordes avait donné à son *Bureau d'Édition* la devise même, les " Quatre Articles " qui furent la charte de fondation de la *Schola :*

1° L'étude et la propagande du *Chant grégorien*, restitué par Dom Pothier ;

2° La remise en honneur du répertoire « A cappella » ;

3° La création d'une *musique religieuse vocale moderne*, respectueuse des prescriptions et des formes de la liturgie ;

4° L'amélioration du *répertoire des organistes*, dans la même orientation.

La Schola Cantorum a pris ainsi l'initiative du mouvement de la réforme de la musique religieuse en France ; elle a été comme la « maison mère » des missionnaires de cette réforme, et des organisations qui tendent au même but.

Le Bureau d'Édition tient à rester fidèle à cet idéal : il a puissamment aidé les différentes fondations qui se sont occupées de la diffusion de la bonne musique d'Église ; on peut dire qu'il n'a pas failli à son but.

Tant par ses *rééditions des maîtres anciens*, que par les *publications des compositeurs modernes*, il s'est toujours efforcé de rester dans la ligne de la musique religieuse vraiment *classique*, en se montrant en même temps le partisan résolu d'un art « vraiment moderne », héritier des justes traditions, mais jamais « moderniste ».

Les collections d'œuvres de Palestrina, Josquin des Prés, Orlande de Lassus, Victoria, parmi les anciens ; celles de Bordes, Guilmant, d'Indy, chanoine Perruchot, chanoine C. Boyer, F. de La Tombelle, etc., parmi les modernes, tant dans la forme du motet que dans le cantique en langue vulgaire ou les pièces d'orgue ; les publications pratiques de chant ou d'accompagnement grégoriens, de A. Gastoué, abbé Jacquemin, etc., sont un sûr garant de ce que vaut le Bureau d'Édition de la Schola, qui continue, plus que jamais, de par sa fondation et ses origines, à se consacrer exclusivement aux plus beaux modèles de la musique religieuse.

LA TRIBVNE DE ST-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE & D'ART RELIGIEUX

PUBLIÉE SOUS LES AUSPICES DE LA

Schola Cantorum

Chant grégorien et populaire. — Polyphonie et Orgue. — Liturgie et Archéologie chrétienne.

ABONNEMENT	BUREAUX	ABONNEMENT
France et Colonies, Belgique. 18 fr.	Au BUREAU d'ÉDITION de la Schola	Pour MM. les Ecclésiastiques, pour les Communautés, les Professeurs et Élèves de l'Ecole. 17 fr.
Union Postale (autres pays). 20 fr.	269, Rue Saint-Jacques PARIS	(France et Colonies, Belgique).

Le numéro : 1 fr. 75. — Les abonnements partent du mois de décembre de chaque année.

SOMMAIRE

L'Orgue en France au moyen âge

I

(*Suite*)

Mentionnons ici qu'apparaissent, au XIe siècle et au XIIe, en remplacement des tuyaux de bronze hérités de l'antique, des tuyaux de cuivre non pas fondus, mais formés d'une mince feuille de cuivre battu au marteau, convenablement découpée suivant les diapasons donnés par les traités [1], remontée et soudée pour obtenir le tuyau et son pied ; nous ignorons toutefois si cet usage fut très répandu, ni combien de temps il subsista, le plomb restant le métal principalement employé, et, un peu plus tard, l'étain plus ou moins « étoffé » pour certains jeux. (Je donnerai plus loin une curieuse formule d'étoffe.)

1. Traité anonyme d'un mss. de Berne ; chapitres sur l'orgue dans la *Schedula* du moine Théophile, etc.



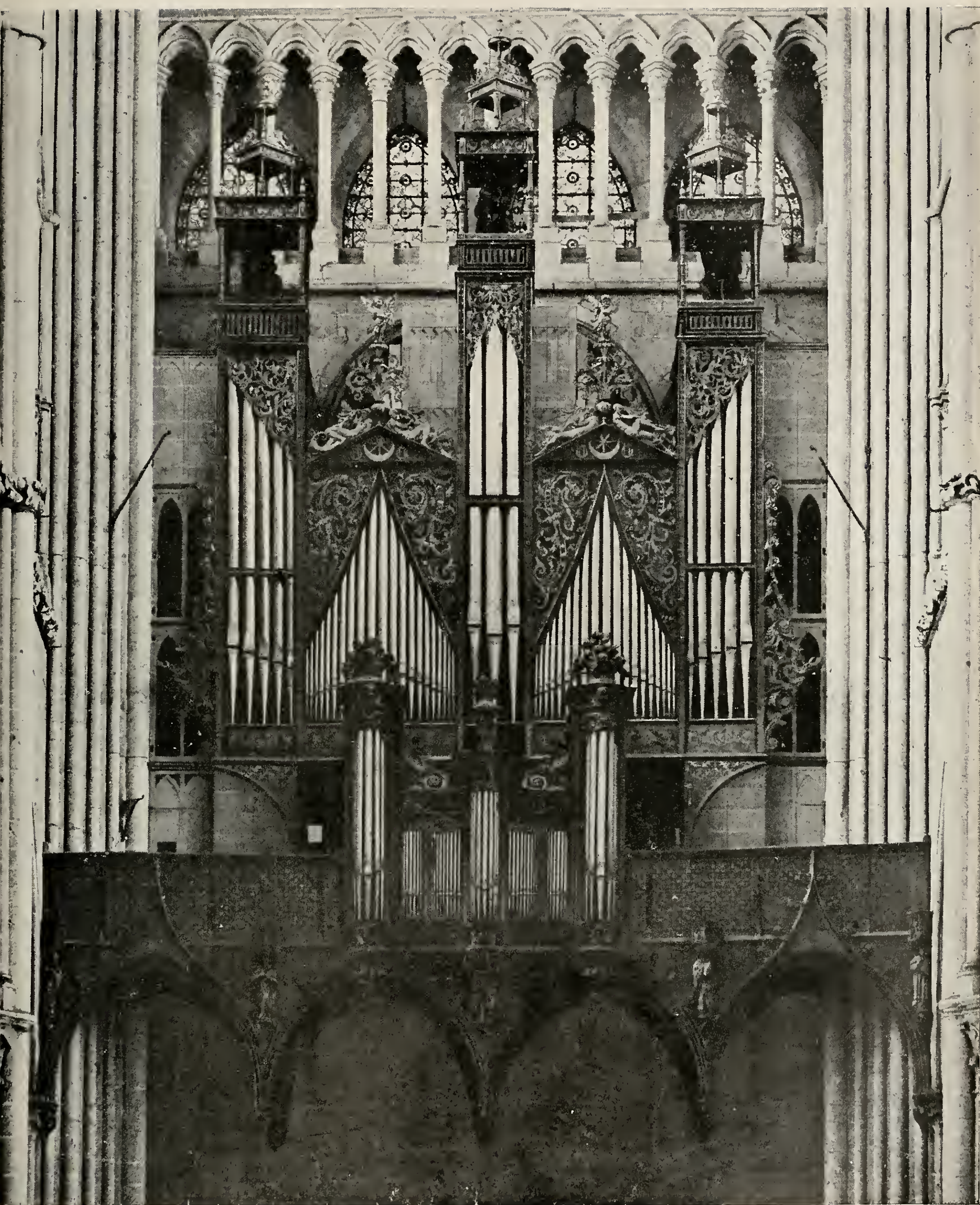
Quel était le diapason réel de ces instruments ? Il ne devait pas être très différent du nôtre. En effet, Aurélien de Réomé, dans son précieux traité écrit vers 840, situe la transposition pratique des modes authentes dans la quinte correspondant à *ré-la* de notre notation, ce qui revient à prendre le *la* comme dominante de transposition moyenne, ce que nous faisons toujours. Un peu plus tard, des exemples d'organum « pur » (voir § III) sont, lorsqu'ils sont chantés, signalés comme dépassant à l'aigu la limite ordinaire des voix d'homme, et ne pouvaient être exécutés qu'en « fausset », *in falso, in falseto*, ce qui donnait aux notes supérieures le timbre d'une voix « de vieille femme, ou d'eunuque », de sopraniste. De tels exemples ne montent d'ailleurs qu'au *mi* supérieur, ce qui, encore de nos jours, est la limite habituelle de ces voix. Or, comme ces pièces étaient accompagnées ou même seulement exécutées par l'orgue, il faut en conclure que le diapason instrumental était aux IXe-Xe-XIe siècles sensiblement le même que le nôtre.

On sait que les plus vieux jeux d'orgue qui sont conservés, et qui datent du XVe siècle ou du XVIe, sont néanmoins accordés à peu près un ton au-dessous du ton moderne, ce qui n'exclut rien des conclusions précédentes : le diapason a pu, en effet, suivre au moyen âge la marche inverse des cent cinquante dernières années et s'abaisser peu à peu. Les descendants des Byzantins et des autres Orientaux, au XVIIe siècle et au XVIIIe, chantaient ou exécutaient dans un diapason plus élevé que celui d'Occident, de sorte que nos musicologues écrivaient alors les airs orientaux un ton plus haut, pour l'œil, que le mode réel[1] : la surélévation du diapason occidental, au XIXe siècle, l'a mis d'accord avec le diapason oriental. On pourrait ainsi penser que les musiciens d'Orient avaient conservé le ton usité dans notre haut moyen âge, et repris de notre temps.

C'est seulement avec les motets du cours du XIIIe siècle et du commencement du XIVe que l'on peut constater à l'examen de la tessiture des voix, qu'elles sont notées environ un ton trop haut par rapport au ton précédemment usité ou repris de nos jours. On peut donc raisonnablement penser qu'à ce moment fut fixé le diapason encore en usage dans le XIXe siècle et d'après lequel sont accordés les anciens instruments, et écrites les compositions musicales.

Mais il y a tout de même de curieuses constatations à faire au moyen âge, et qui tendraient à suggérer que, déjà, on distinguait entre le « ton de chapelle » et l'autre ton, comme on le faisait aux XVIIe et XVIIIe siècles. Ainsi, un motet, célèbre au XIVe siècle, est écrit en *fa* ; la transcription pour orgue donnée par un manuscrit du même temps est en *sol*, avec les dièses nécessaires pour cette transposition. Cette transcription semblerait indiquer que l'instrument était accordé un ton au-

1. Voir entre autres les transcriptions de Villoteau sur l'*Etat de la musique en Egypte*, dans les Mémoires de l'expédition d'Egypte (1799).



GRAND ORGUE D'AMIENS ET SA TRIBUNE

(Voir paragraphe ci-contre.)

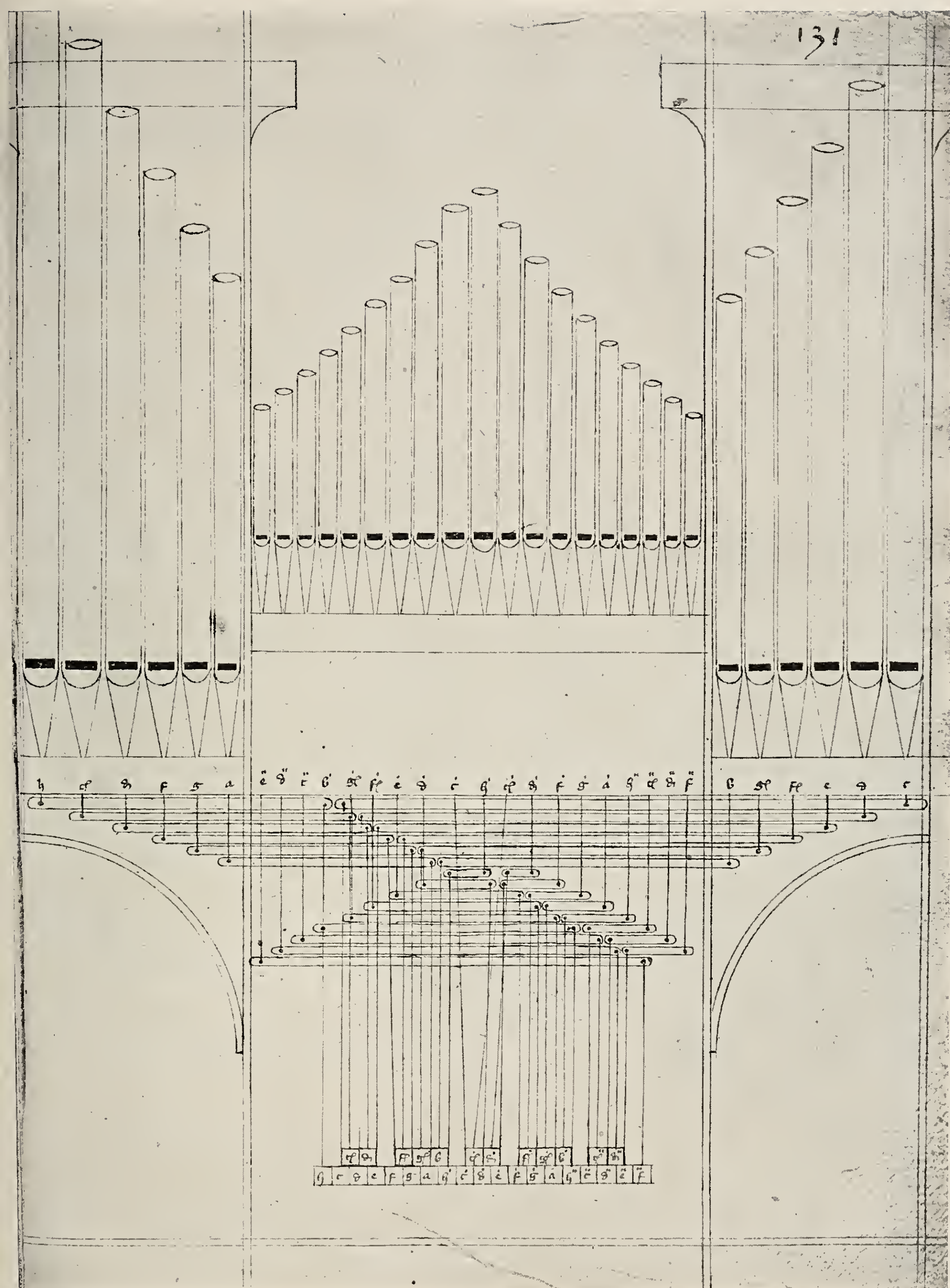


FIGURE SCHÉMATIQUE

De l'abrégé et de la disposition d'une montre (xive-xve siècle).

(*Manuscrit latin 7295 de la Bibliothèque Nationale*).

dessous du ton du chœur, (je donnerai plus loin, au paragraphe III, le début de cette pièce). A ce moment, ces transpositions étaient sans difficulté, le clavier des orgues étant devenu chromatique, mais, aux époques antérieures, les claviers, diatoniques, ou ne contenant guère que le *si bémol*, ne permettaient pas, pour les pièces accompagnées, la transposition aux diverses régions de la voix. Alors que l'exécution purement vocale des mélodies grégoriennes, lors même qu'on les chantait en organum, se faisait d'après l'élévation ou l'abaissement de la « teneur » ou « mèse », un motif joué sur l'orgue, un verset intercalé dans le chant, une harmonisation soutenue obligeait d'exécuter toujours chaque mode dans le même diapason, à la première époque de cet emploi de l'orgue dans le culte.

*
* *

Rien ne saurait nous renseigner sur les boiseries qui servaient de soutien ou d'ornement aux orgues de l'époque carolingienne. Aux temps gréco-romains, les tuyaux restaient apparents, non recouverts, et seulement maintenus par deux pilastres de bois et des barres transversales ; plus tard, Cassiodore décrit l'orgue comme une sorte de « tour » : cela vise-t-il simplement la masse des tuyaux ou du mécanisme ? ou doit-on comprendre qu'on ait pu déjà les enfermer ou les contenir dans un bâti surmonté d'une corniche, et rappelant ainsi la forme d'une tour ? c'est possible. Des époques ultérieures, il ne subsiste d'autre représentation que celle de l'hydraule double du psautier de Reims, au IXe siècle, déjà citée, entièrement conforme à la tradition antique, et où rien n'apparaît encore qui rappelle une « tour » ou un « buffet » dont nous n'avons de témoins certains qu'au XIVe siècle.

Les touches du clavier des instruments de ce premier âge durent être établies longtemps encore suivant le système antique, c'est-à-dire dans l'axe même des principaux tuyaux. Dans un très vieil orgue d'une église d'Allemagne, que Pretorius a pu voir encore, et décrire dans un passage bien connu de son *Syntagma musices*, les touches étaient courtes et larges, séparées les unes des autres, et disposées suivant le type même des antiques hydraules.

II

Au XIIe siècle et au XIIIe, l'orgue est définitivement implanté, et il est des critiques qui se plaignent de la trop grande importance qu'on lui donne dans le service religieux. Le cistercien Aelred de Rievault, et cent ans après le franciscain Guibert de Tournai, régent à l'Université de Paris, se font, presque dans les mêmes termes, les échos de ces plaintes, où ils citent nommément divers jeux ou effets de l'instrument :

« D'où vient, je le demande, tant d'*orgues*, tant de *montres*, tant de *cymbales* dans les églises ? Pourquoi, je vous prie, ce souffle terrible qui exprime plutôt le *fracas du tonnerre* que la douceur de la voix ?... Et, pendant ce temps-là, [pendant l'exécution des motets], le vulgaire

étonné et tremblant admire le ronflement des soufflets, le bruit strident des *cymbales*, l'harmonie des *flûtes*[1]. »

Ces textes sont d'autant plus intéressants qu'ils font mention non pas seulement du jeu de l'orgue, mais également de son rôle dans l'*accompagnement* de la musique vocale à deux ou plusieurs voix, organums vocalisés, et motets qui commençaient alors à être en usage ; ils nous apprennent en même temps que ces nouveautés musicales étaient spécialement goûtées des « moines noirs », c'est-à-dire des Bénédictins, et plus spécialement, ceux de l'importante congrégation clunisienne.

Des précisions données par les textes nous apprennent que les tenues ou « teneures » du thème en valeurs lentes étaient exécutées avec des jeux graves, sonnant même parfois l'octave au-dessous, tandis que la partie organale l'était, au contraire, avec les sonorités aiguës des fournitures. Et ce détail donne l'explication du fait qui a semblé une énigme difficile à résoudre, lorsque des théoriciens de l'organum, du IXe siècle au XIe, semblent écrire la voix organale dans le même diapason que le sujet ou même au-dessous. En réalité, leur « tabulature » doit être comprise comme devant être exécutée par un autre jeu, et sonnant, pour cette partie, à l'octave supérieure.

La disposition des « triples » ou trios, institués par Pérotin, organiste de la cathédrale de Paris entre 1180 et 1237, suppose l'emploi de deux ou trois orgues à bras, ou bien d'un orgue fixe à deux, ou même trois claviers : il n'y a pas là de quoi s'étonner, si l'on réfléchit que, deux cents ans plus tôt, le grand orgue de Winchester offrait déjà cette particularité, de claviers non pas cependant superposés comme on le fait depuis la fin du XVe siècle, mais juxtaposés, et touchés par des organistes différents.

D'ailleurs, avec le peu d'étendue dans la tessiture des compositions et des claviers, le même effet était obtenu par des claviers à « jeux coupés », commandant une certaine registration dans le dessus et une autre dans le grave. Ceci n'est pas une hypothèse ingénieuse : les précieuses notes provenant de diverses sources, et amassées par cet organiste ou organier de la cour de Bourgogne, de qui provient le très important manuscrit latin 7295 de la Bibliothèque Nationale[2], donnent des précisions fort nettes et importantes, non seulement sur la facture des orgues de son temps, mais sur de vieux instruments que l'on démolissait alors pour les refaire. On y verra, en dehors de plusieurs dispositifs ingénieux que l'on croit parfois une invention moderne, que ces instruments comprenaient déjà au moins une octave de *seize pieds* ou de tuyaux sonnant ainsi, pour assurer les basses. Cette description en même temps, met au point des détails sur lesquels l'âge précédent ne

1. Voir mon ouvrage sur *La Musique d'église*, p. 63 à 67, où ces textes sont donnés tout au long.

2. Ce manuscrit a été utilisé sur l'indication de Bottée de Toulmon, par Hamel, dans sa réédition de l'*Art du facteur d'orgues* de Dom Bédos, mais avec d'évidentes confusions et plusieurs erreurs.

nous a rien laissé de précis, mais qui appartiennent à la constitution même de l'orgue, telle que la disposition des « pleins-jeux », « fournitures » et « cymbales ».

Pour suppléer ingénieusement à la défectuosité de la pression du vent, trop faible pour les tuyaux aigus, on augmentait le nombre de tuyaux des fournitures, de même que dans les pianos modernes, on a plus de cordes pour les notes du haut du clavier que pour les graves. Mais, à partir du milieu du clavier, ces fournitures étaient toujours à « reprise » d'octave : on ne pourrait songer à donner par exemple la double octave aiguë du plus petit tuyau, et on le doublait, triplait, etc.

Les premiers des instruments décrits dans les relevés cités ici, appartenaient à la cathédrale de Nevers [1] :

« *a* Il faut remarquer, — dit cette note — que l'orgue de Saint-Cyr possède, en plus des tuyaux habituels, douze flûtes de teneure, accordées au ton des autres, mais ces flûtes sont plus grandes d'environ [terme illisible] que les plus grosses du dessus... Les dix tuyaux les plus gros n'ont aucune fourniture, mais les autres ont trois fournitures, en plus des doubles principaux. Tout le reste a six [*ou* dix] fournitures. Et cet orgue a trois soufflets, levés avec de grands bâtons. La plus grande quantité des fournitures était d'une octave...

« *b* Le grand orgue du chœur (?) a, en plus des jeux simples, dix grosses flûtes pour doubler au grave la teneure. En cela le premier orgue peut sonner de trois façons : d'une manière simple ; d'une manière double, de telle façon que chaque touche s'augmente de son double grave ; troisièmement, quand les dix gros tuyaux seuls servent pour la teneure, et les orgues simples pour le déchant, et alors de la main gauche il faut toucher la teneure sur les dix touches les plus basses seulement. On peut encore sonner autrement les orgues, en touchant les dix touches supérieures en dehors (?) avec les touches de teneure de l'orgue simple, et ainsi tout l'ensemble sera doublé au-dessous. Les doubles principaux ont trois fournitures pour la 1re demi-octave, savoir la quinte, l'octave et l'octave de la quinte... La 2e demi-octave quatre fournitures, la 3e cinq fournitures ; tout le reste six fournitures. Il y a deux soufflets. Le mouvement de l'abrégé est bien ingénieux, et peut se faire en deux sens. Le premier se produit dans l'intérieur du corps de l'instrument de telle façon que la dernière touche va atteindre la dernière flûte du principal, mais si, avec cela, on cherche à la doubler en dessous, on tire les chevilles qui sont annexées aux touches inférieures, de telle façon qu'elles se rattachent par-dessous aux touches supérieures, et alors, par l'abaissement des touches supérieures, on abaisse les touches graves des principaux ; ces touches graves ont de plus un fil de fer qui leur est joint, et qui, passant par les touches principales jusqu'au creux de la caisse, trouve là un semblable abrégé ramenant jusqu'aux doubles

1. Même ms., f° 131 *bis* recto. Je traduis le plus littéralement possible ce texte, dont je donnerai l'original en appendice.

en dessous : cet abrégé est ici décrit en gros. Le plus grand tuyau a en longueur, du bas en haut, six pieds quatre doigts. »

Le clavier de cet orgue commençait donc du *fa* de la clef de *fa*, qui a effectivement cette longueur ; mais, ayant des « doubles-principaux », ceux-ci sonnaient ainsi à l'octave en dessous. Le système d'abrégé semble à la fois être le premier essai d' « octaves graves » en même temps que d'« accouplement » des deux claviers.

« *c*. L'orgue qui sert à la messe de Monseigneur a deux simples principaux, divisés en deux, et chaque principal a deux quintes et une octave, et *il a cinq registres*, comme vous le savez. »

Ces descriptions sont hautement intéressantes, et constituent une documentation remarquable. Jointes à ce que nous savons déjà, elles fixent en effet, d'une façon suffisamment précise, que l'orgue de la belle époque du moyen âge pouvait posséder, en jeux de fonds et mutations simples, à tuyaux de flûte, par conséquent :

Un *principal* (*montre*) ou deux, sonnant la note écrite : c'était donc la montre de huit pieds ;

Un *double-principal*, limité aux dix ou douze tuyaux les plus graves, pour soutenir les « teneures »; comme il n'était pas plus haut que le précédent, quoique « doublant au grave » les sons, c'était donc un jeu bouché, ou *bourdon* de 16. Au XIVe siècle, on le désigne d'ailleurs sous ce nom [1].

Une *quinte* ou deux, remplacée par le « gros » nasard ;

Une *octave* : c'est la *flûte* de 4 ou le *prestant*, (qui porte encore le même nom dans diverses factures étrangères) ;

Une *octave de la quinte* : c'est l'ancienne *quinte-flûte*, remplacée par le nasard de 2 pieds 2/3.

Les principaux sont accompagnés de *fournitures* plus ou moins nombreuses, qui pouvaient aller jusqu'à plus de dix tuyaux par marche, pour les notes les plus renforcées.

Tous ces jeux pouvaient parler ensemble : c'était le *plein-jeu*, et il paraît probable que, dans la plupart des orgues, on ne le faisait parler qu'ainsi. Mais on les groupait aussi en *cymbale* (ou mieux *symbale*, du grec *syn*, *ballo*) donnant la note du son principal, sa quinte et son octave ; ou encore, on savait faire parler les principaux seuls, et le plein-jeu à part, ou le tout ensemble : nous l'apprenons par les réparations faites au grand orgue de la cathédrale de Rouen en 1380 [2].

Ce qui s'explique, puisque déjà le petit orgue décrit ci-dessus en troisième lieu utilise cinq *registres*. On savait donc, comme nous le faisons, isoler ou grouper à volonté les jeux précédents : cet orgue, composé de cinq jeux de tuyaux (deux 8 pieds, deux quintes, un 4 pieds), possédait effectivement autant de registres [3].

1. A Rouen, en 1380 : « les bourdons qui accompagnent les principaux ». Les détails concernant les orgues de la cathédrale de Rouen, depuis le XIVe siècle, sont donnés tout au long dans le bel ouvrage de MM. les Abbés Collette et Bourdon, *Les Orgues et les Organistes de la cathédrale de Rouen*, Rouen, 1894.

2. Même ouvrage, p. 10.

3. On trouve un dispositif analogue dans les orgues italiennes, par exemple un

On divisait aussi en basse et dessus ces jeux et ces registres : le fait est cité dans la description de ce troisième orgue ; il ressort aussi des deux autres descriptions, puisque les touches graves et les touches supérieures du clavier peuvent commander à des séries différentes de tuyaux. Enfin, il pouvait y avoir de plus des mécanismes de combinaison pour accoupler une octave à l'autre, et obtenir ainsi des « octaves graves » ou des « mains couplées », comme dans les plus modernes instruments.

Mais, si le « grand orgue » — l'expression se trouve dans les documents ci-dessus, — pouvait utiliser tous ces dérivés de la *fistula* gréco-romaine, — combien développée ! — il avait aussi toujours conservé l'antique jeu primitif de l'*aulos* des hydraules, devenu le chalumeau. Un esprit curieux du xv[e] siècle avait ainsi mesuré et calibré les tuyaux de plomb, et pesé les anches du jeu de *chalumeau* d'un « antique » orgue, celui de Notre-Dame de Dijon, qui pouvait dater du temps de la construction de l'église, c'est-à-dire de la fin du xiii[e] ; sa description nous apprend que l'anche la plus grave, toute montée sans doute, pesait une livre et quart. C'était le *si* (ou le *si* ♭) du milieu du clavier ; il sonnait comme un « quatre pieds », et cet unique jeu d'anches très ancien était entièrement diatonique. Au même orgue (dont le plein-jeu allait jusqu'à *vingt-deux* tuyaux par marche !) était adjoint un *positif* en un petit buffet séparé, placé derrière l'organiste ; ses tuyaux, bien que souvent de taille ou de perce irrégulière, étaient d'une sonorité exquise, à tel point que « la commune assertion de tous les chanoines tient que pareille douceur ne pourrait être rencontrée sous le soleil » [1]. Ce positif se composait de deux petits principaux d'étain commençant au *fa* de la clef de *fa*, renforcés de quelques fournitures. C'est la première fois où apparaissent les tuyaux *d'étain* dans la construction d'un orgue ; les fournitures de ce même positif étaient de plomb. Une note additionnelle du même manuscrit, écrite à dessein en cryptographie que j'ai pu déchiffrer, conseille, pour obtenir de bons tuyaux, de mélanger à l'étain en fusion une proportion de plomb d'un tiers, et trois onces (?) de mercure pour deux livres d'étain en agitant le mélange avec un bâton ferré « pendant le temps d'un *Miserere* ». On peut aussi ajouter une petite quantité d'autres ingrédients que je n'ai pu identifier [2], mais il faut « se garder de la fumée du mercure, qui est vénéneuse ».

Toutefois, il n'est pas encore dit que l'on savait faire parler le positif par un abrégé communiquant au grand orgue. Un organiste seul ne pouvait donc que jouer l'un et l'autre alternativement, en se retournant successivement, puisqu'il tournait le dos au positif.

orgue construit au xv[e] siècle pour une église de Lucques comptait pareillement cinq « registres » : *tenore* (principal de 8 pieds), *ottava, quintadecima, vigesima seconda, flauti.* (Voir Nerici, *Storia della Musica in Lucca*, p. 131-132.)

1. Même ms., f° 123 : « Huic tergali positivo communis omnium canonicorum tenet assertio simile dulcedine sub sole irreperabile ».

2. « Aliquantulum mirus et de glaciali. » *Id.*, f° add. 130.

Les claviers et les jeux s'enrichissaient peu à peu des degrés chromatiques. Déjà, vers l'an 1200, Pérotin, à Notre-Dame de Paris, emploie le *si*♭, le *do dièse* et le *fa dièse* ; à la fin du XIII[e] siècle, les claviers pouvaient avoir au moins deux octaves complètement chromatiques, et Philippe de Vitry les mentionne, comme tels, pour la première fois, dans son remarquable traité de musique [1]. Leur étendue s'amplifiait aussi. Tandis que les orgues du XII[e] siècle n'avaient encore que les vingt touches traditionnelles, de deux octaves semi-diatoniques, semi-chromatiques, partant de l'*ut* [2], le jeu de chalumeau de Dijon possédait trois octaves diatoniques, le positif trois octaves chromatiques, le grand orgue quatre octaves chromatiques, moins un degré. D'autres calculs pour la disposition des fournitures, qui datent du XIV[e] siècle et du début du XV[e], tels que ceux faits par Salinis, compositeur de talent, (on trouve des compositions polyphoniques de Salinis, pour voix et instruments, entre autres dans le fameux ms. de Chantilly), s'appliquent soit à des orgues comprenant environ trois octaves dont au moins deux complètement chromatiques, avec, au grave et à l'aigu, deux demi-octaves incomplètes, soit même à des instruments atteignant déjà quatre octaves.

Les petits portatifs à bras continuaient d'être en grande faveur, mais on construisait aussi, sous le même nom de *portatives*, des petites orgues transportables, et que l'on pouvait placer sur une table, un support quelconque, ou qui elles-mêmes comprenaient tout un corps. Le fait de les poser où on le désirait leur avait valu aussi le nom de *positives*, passé rapidement, on l'a vu plus haut, dans le langage courant, puisqu'un grand orgue pouvait, dès la fin du XIII[e] siècle, avoir près de lui un positif. Des miniatures, des tapisseries, des peintures, du XIV[e] siècle et du XV[e], nous renseignent fort bien sur la forme et la disposition de ces « orghanes portatives » ou « positives ». On voit clairement que c'étaient des petits « quatre » ou « six pieds », sonnant donc comme nos huit pieds [2] accompagnés de fournitures, et pouvant comprendre diverses combinaisons, puisque l'exécutant a à sa disposition différentes chevilles ou petits leviers faisant fonctionner les registres ou les accouplements. On peut citer le triptyque, si célèbre et souvent reproduit, de Jean Van Eyck, datant environ de 1430, où un ange (ou une sainte) joue d'un de ces positifs, minutieusement observé et reproduit, remarquable spécimen du genre [3]. On en verra aussi au musée de Cluny, à Paris, dans la fameuse tapisserie de la « Dame à la licorne » provenant du château de Boussac.

Il subsiste encore, en Espagne et en Italie, des spécimens de tels instruments : à la cathédrale de Tolède, il y a un petit orgue de ce genre,

1. Dans les *Scriptores* de Coussemaker, t. IV.
2. Le clavier commençant une demi-octave ou une octave plus haut que les nôtres.
3. Il a servi d'illustration, entre autres, à la couverture de la *Tribune de Saint-Gervais* pendant quelques années.

(mais avec pédalier), qui remonte au xve siècle ; la tradition s'en maintint longtemps en Italie, où un positif analogue de cinq jeux[1] mais datant seulement du xviie siècle, est conservé au couvent de Sainte-Prisque, à Rome. En Espagne également, on garde précieusement, à l'Escorial, un tout petit portatif, guère plus grand que les orgues à bras, sans pied, qui servit pendant le xvie siècle pour les processions, au grand organiste Ant. Cabeçon : cet orgue, qui n'est guère plus qu'une grande *régale*, dans le genre de nos petits harmoniums, a deux octaves chromatiques, et, au grave et à l'aigu, deux demi-octaves incomplètes.

Jusqu'au cours du xiiie siècle, les instruments de ce genre, fréquemment reproduits sur les monuments figurés, ont des touches espacées, de forme souvent pattée ou tréflée, et disposées un peu comme celle de nos accordéons. Mais, à la même époque, apparaissent des claviers disposés comme les nôtres, toutefois avec des touches plus courtes et plus larges; dès lors, elles sont rapprochées les unes des autres, même dans des claviers non chromatiques, et il semble que le bord inférieur en est taillé en biseau.

Portatives ou positives, les orgues n'étaient pas exclusivement réservées à l'usage religieux.

Des trouvères les utilisaient ; des mendiants — *joculatores organorum* — s'en servaient dans les rues ou sur les places ; les amateurs en usaient largement pour leur distraction ou leurs récréations musicales, à une époque où la science et la pratique de la musique étaient au moins, sinon plus répandues que de nos jours. Nombreuses sont les allusions faites principalement au xiiie siècle et au xive, sur ces usages variés : Guillaume de Machaut parle même de ceux qui voudraient mettre sur l'orgue une certaine pièce à trois voix, assez complexe, qu'il envoie à une sienne correspondante.

Aussi, les grandes églises voyaient-elles également, de plus en plus, se répandre l'usage des orgues, auxquelles on cherchait à donner, comme nous l'avons déjà vu, le plus de perfectionnements possibles.

En dehors de nombreuses églises, particulièrement monastiques, auxquelles font allusion divers textes précédemment allégués, dès le xiie siècle, j'ai de plus trouvé nommément, au xiiie, la mention de constructions d'orgues importantes dans les nouvelles cathédrales de Meaux (1221), Strasbourg (1260)[2], Senlis, Orléans, Reims, à la Sainte-Chapelle de Paris, etc., et plusieurs mentions d'organistes, à la cathédrale de Paris, entre autres, dès environ 1150, et plusieurs fois au cours du siècle suivant, à l'église Saint-Landry de la même ville, puis pour l'inauguration d'un nouvel hôpital en 1323, à Saint-Séverin, etc.

1. Cet instrument comprend un bourdon sonnant 8 pieds, une octave (prestant) de forte sonorité, une quinte de 2 2/3, une double octave, sa quinte, 1 1/3, un jeu de 1 pied (flageolet) et un d'1/2 pied (larigot) n'ayant que l'octave grave.

2. Cet orgue fut construit par le dominicain Ulrich Engelbert, qui avait été condisciple de saint Thomas d'Aquin aux cours d'Albert le Grand.

Si nous ne possédons pas plus de détails sur ces instruments, c'est faute souvent de chercher dans les anciennes archives [1], ou parce que ces archives ont été détruites. On trouve ainsi, pour telle ou telle cathédrale, autant de mentions de recours aux facteurs pour constructions ou réparations d'orgues, qu'on en rencontre maintenant [2].

Comme on l'a déjà vu par l'exemple de Nevers, on y avait déjà, au XIIIe siècle, l'habitude de l'orgue de chœur et du grand orgue. A Chartres, il en était de même : si nous sommes très imparfaitement renseignés sur ce qu'il y avait comme orgues dans cette cathédrale, aux époques antérieures (on a allégué bien des conclusions fausses à ce sujet), nous savons néanmoins qu'il y eut de bonne heure un grand orgue de tribune, puisqu'on le *reconstruisait* en 1349, placé là où on l'a toujours refait, et au moins dès 1357, un petit orgue, au jubé, pour le service du chœur [3].

A la cathédrale de Rouen, le règlement établi par le chapitre à l'usage de l'organiste du grand orgue fait connaître, en 1386, cet intéressant détail de facture, dû sans doute au facteur belge qui travaillait, depuis 1380, à l'augmentation de l'orgue [4] : un tirant spécial permettait de faire perdre le vent après l'exécution des morceaux, de peur que l'air trop comprimé ne fasse éclater les soupapes des soufflets. La soufflerie était donc soignée, et aussi méticuleusement établie que l'on pouvait le faire : les détails donnés par une source précédemment citée, sur les anciennes orgues de Notre-Dame de Dijon, montrent le soin

1. Je dois ici une particulière mention aux belles recherches que fait en ce moment notre ami et collaborateur F. Raugel dans les anciennes archives, et qui lui ont mis entre les mains d'intéressants documents sur les orgues, en particulier, de Notre-Dame de Paris, aux XIVe, XVe et XVIe siècles.

2. Par exemple, à Chartres, (nombreux détails) ; 1353, 1362, 1376, 1389, Toul ; 1358, Saint-Séverin de Paris ; 1365, Troyes, (grand orgue de la cathédrale) ; 1366 et et années suivantes, Angers ; 1380 et années suivantes, Rouen ; 1411, plusieurs églises de Troyes, citons entre autres que le *relevage* des orgues de Sainte-Madeleine, opéré cette année-là, avait coûté la somme de *trente sous*. Je suppose qu'il s'agit là de sous d'or, ce qui ferait environ 600 fr. en monnaie du temps ; 1413, orgues de la salle de concert du Louvre ; 1426, Grenoble, etc.

Les renseignements les plus curieux et les plus complets sur les orgues à Troyes et dans la région environnante aux XIVe, XVe et XVIe siècles ont été donnés par M. l'abbé A. Prévost, dans une étude documentée sur les *Instruments de musique usités dans nos églises depuis le XIIIe siècle*, publiée dans les Mémoires de la Société Académique de l'Aube, en 1904. Nous y apprenons ainsi, pièces en mains, que dès le début du XVe siècle, les diverses églises paroissiales de cette ville possédaient des orgues ; on trouve également cités souvent les instruments des principales églises de la campagne, ce qui démontre, une fois de plus, que l'usage des orgues était fort répandu dans ces siècles lointains.

3. Les détails sur l'orgue se trouvent dans le bel ouvrage de l'abbé Clerval, *la Maîtrise de Notre-Dame de Chartres*, auquel nous les empruntons.

4. Il renforça, entre autres, les fournitures des octaves aiguës, dont les principaux sonnaient trop faiblement par rapport aux « teneures ». C'est le cas de signaler que les facteurs belges apparaissent à cette époque comme particulièrement appréciés ; citons, en plus de celui qui travaille à Rouen, Jehan de Soignies, qui s'occupe de l'orgue de la cathédrale de Troyes en 1365 ; Louis de Valbeck à qui on a voulu faire honneur de l'invention du pédalier, (à tort d'ailleurs, car il s'agit d'une cornemuse dont la soufflerie est actionnée par une pédale), etc.

extrême avec lequel les soufflets en étaient établis ; ces soufflets mesuraient quatre pieds sept pouces sur deux pieds un pouce [1].

La disposition des tuyaux, comme on disait, en « mitre épiscopale », avec un plus grand tuyau au milieu, les autres décroissant de chaque côté, commençait à être en faveur, et témoignait de l'habileté des facteurs qui durent désormais disposer l'abrégé en conséquence, et en l'étendant « en éventail ». En même temps, on mettait à part, dans une ou plusieurs tourelles, les plus gros tuyaux de teneure appelés aussi « trompes ». La disposition générale du grand buffet d'orgues était donc créée [2]. Pour les portatifs et positifs, l'usage était aussi d'en orner les montants ; très fréquemment, une tourelle carrée ou octogonale, crénélée, décorée de gables ornés, presque jamais de clochetons, marquait la place du plus gros tuyau, qu'elle contenait.

Les tuyaux multipliés et souvent peints ou dorés, la façade ornée, ainsi disposée en « plates-faces » et en tourelles, sans relief, mais distribuées sur le même plan, faisaient du buffet de l'orgue, vers l'an 1400, un objet d'art précieux que l'on couvrait de housses ou de rideaux, de panneaux mobiles ou de volets eux-mêmes peints de sujets divers. On imagina même, pour l'amusement du populaire, d'y joindre un soleil et une lune mobiles, une roue armée de clochettes, ou même, comme à Metz, une tête grotesque, le « Gueulard » roulant les yeux et tirant la langue à l'appel d'une certaine pédale...

Mais, à côté de ces fantaisies saugrenues, qui connurent deux siècles au moins de faveur, on chercha, tout au cours du xve siècle, à agrandir encore l'orgue, à lui donner des perfections qui n'auront plus qu'à être appliquées aux instruments nouveaux ou reconstruits.

Le grand orgue de la cathédrale d'Amiens, construit de 1422 à 1429, aux frais d'Alphonse Le Mire, ancien « valet de chambre » de Charles VI, peut passer pour le type le plus complet de la facture médiévale [3]. Instrument très important, puisqu'une partie de son buffet et son ordonnance générale sont toujours restées les mêmes, il comprenait des principaux, des doubles-principaux en « montre » de seize pieds, dont la place des gros tuyaux, placés en tourelles, fixait définitivement la disposition des façades des grandes orgues. Les tuyaux extérieurs étaient d'étain, et ceux de l'intérieur en plomb. De nombreuses fournitures accompagnaient ces principaux, et l'ensemble des tuyaux atteignait près de deux mille cinq cents, presque autant que le moderne Cavaillé-Coll qui en tient actuellement la place. Son clavier était de quatre octaves chromatiques, sauf les touches extrêmes, qui manquaient de « feintes ». Même retouchée plus tard dans ses décorations, à l'époque de Henri II, la façade de cet instrument reste puissamment

1. La description, en français, et l'indication des mesures tiennent une grande page du manuscrit de la Bibliothèque Nationale déjà cité.

2. Dès avant 1416, le grand orgue de la cathédrale d'Angers était ainsi disposé : Voir L. de Farcy, *Monographie de la cathédrale d'Angers*, t. IV.

3. Voyez l'étude détaillée de Georges Durand, *Les orgues de la cathédrale d'Amiens*, Paris, au Bureau d'Edition de la Schola.

démonstrative de l'importance du grand orgue d'une grande cathédrale au xv[e] siècle : en effet, sa place à l'entrée de la nef, dont nous ne connaissons aucun exemple plus ancien, a nécessité la construction d'une vaste tribune, chef-d'œuvre de charpenterie et de sculptures décoratives. La tribune subsiste toujours : son aspect n'est modifié que par la construction d'un buffet de positif plus moderne (xvii[e] siècle) qui, sans doute, en a remplacé un plus ancien. Mais encore la boiserie même du « grand corps » est restée intacte dans sa partie inférieure, et, dans la partie supérieure, a seulement été remaniée au siècle suivant, ou refaite sur la même ordonnance. Ainsi, sauf l'aspect du positif et la décoration « renaissance » du haut du grand buffet, l'ensemble de l'orgue d'Amiens reste, à la vue, ce qu'il était au premier quart du xv[e] siècle, offrant l'aspect majestueux et plaisant de ses plates-faces en « mitre » séparées par trois grandes tourelles, plates aussi, disposées pour les plus « gros thueaulx ».

En cherchant à combiner les abrégés des grandes orgues avec les positifs ou avec les régales que l'on y adjoignait, on obtint d'intéressants résultats. Le plus ingénieux, sans doute, de ces essais, fut celui de la cathédrale de Toulouse, où *cinq* orgues d'importance diverse, placés les uns côte à côte, et les autres au-dessus des premiers, pouvaient à volonté être joués séparément ou être accouplés en nombre varié. Aux grandes fêtes, on accouplait les cinq claviers. Cela se passait en 1463 [1].

Enfin, en 1489, la construction du nouveau grand orgue de la cathédrale de Strasbourg, — où l'on suit les orgues depuis le xiii[e] siècle, — par le facteur alsacien Friedrich Krebs, d'Anspach, présente la disposition définitive des claviers superposés, et de l'emploi de trois claviers ; grand orgue, positif, récit (grosswerck, rückwerk, brust-positiv). La façade en a toujours été conservée, au même endroit, dans la première travée à gauche de la grande nef, à la hauteur du triforium. Nous n'avons pas la disposition de cet instrument, qui comptait deux mille cent trente six tuyaux, mais le détail des jeux de l'orgue de la collégiale de Haguenau, construit en 1491 par le même facteur, indique pour le grand orgue trois registres : un « tenor » (principal en montre de 8 pieds), une flûte, une cymbale ; au positif, un « petit tenor » (prestant en montre de 4 pieds), une flûte « triple » (?), une cymbale ; plus le plein jeu. Le positif est encore placé, suivant l'habitude, derrière l'organiste, mais le contrat spécifie que l'organiste devra pouvoir jouer les deux orgues sur le même clavier : l'accouplement facultatif existait donc [2].

Pour le troisième clavier, quand par hasard, il y avait lieu d'en construire, il ne gouvernait sans doute qu'un jeu « séparé » et ne

1. Félix Clément a publié les documents relatifs à cet orgue dans son *Rapport* au ministre de l'Instruction publique, Paris, 1849.

2. Tous ces faits sont empruntés à l'ouvrage, si admirablement documenté, de M. l'abbé Vogeleis, *Quellen und Bausteine zu einer Geschichte der Musik und des Theaters in Elsass*, Strasbourg, 1911.

commençant qu'au milieu du clavier, à en juger par divers exemples français ou étrangers [1]. Il est probable, aussi, que des cinq orgues de Toulouse, les deux qui étaient superposés aux autres étaient simplement une régale et un chalumeau ; cependant le troisième clavier de Strasbourg est nommé « brustpositiv », ce qui semble indiquer un second positif, sonnant, par sa disposition, en écho avec le premier.

Les principaux soins des organiers, au dernier quart du xve siècle, furent avec l'établissement d'orgues à plusieurs claviers qu'on pût accoupler, celle d'un clavier de pédales, ne fonctionnant encore qu'en « tirasse » avec le manuel, et, pour les instruments les plus importants, la construction de montres de *trente-deux pieds*.

Ce fait, qui paraissait assez étonnant, il y a peu d'années, aux historiens de notre art, est hors de doute, car les pièces d'archives récemment produites en révèlent plusieurs exemples. Ainsi on trouve l'emploi d'au moins toute l'octave grave d'un tel jeu, par conséquent les plus grandes et les plus grosses de ces « trompes », dont les tuyaux, partagés en deux séries, sont supportés et alimentés par des sommiers et porte-vents spéciaux, et placés, à droite et à gauche du grand buffet, dans des tourelles séparées, souvent portées par un pilier spécial. C'était le cas, entre autres, du grand orgue de Metz, dont la construction avait été commencée vers le milieu du siècle ; de celui de Poitiers, puis de celui de Chartres, reconstruit en 1475 sur le modèle du précédent par Gombaut Rogerie [2] ; quelques années plus tard, c'était le tour de celui d'Angers, œuvre de Ponthus Jousselin. Chacun de ces instruments contenait une douzaine de tuyaux d'une montre de trente-deux pieds.

Mais l'archevêque Robert de Croixmare, à Rouen, avait voulu que sa cathédrale surpassât les autres. Entre 1490 et 1495, on avait construit en cette église, sur une tribune à l'entrée de la nef, comme à Amiens, un magnifique instrument, ayant, nous dit Dom Pommeraye [3], « une double montre de prodigieux tuyaux qui n'ont point de semblables, ayant trente-deux pieds de long ; ils sont de fin estain, dorez et enrichis de divers ornements ». Six grands soufflets spéciaux alimentaient ces trente-deux pieds. Les gros tuyaux s'en étageaient en plan à droite et à gauche du « grand corps », le long de la dernière travée de la nef. Il n'y avait évidemment pas d'autre orgue « en France qui en approchât », ni même, assuraient les Rouennais, « dans le monde

1. Ainsi le facteur belge Jean de Berge, construit, en 1499, un orgue à trois claviers pour les Augustins de Langensalza, en Thuringe, avec grand orgue (hauptwerk) de trois jeux, dont un parlant avec la pédale ; positif (rückpositiv), également de trois jeux, et un jeu d'anches (zink) séparé. (Fürstenau, dans les *Monatshefte* de R. Eitner, 1876.)

2. Placé, comme à Strasbourg, dans une galerie de la nef, mais sur la droite, le buffet a conservé la disposition générale et une partie de la boiserie de cette époque ; mais il a été fortement augmenté et remanié au siècle suivant. Malgré ses remaniements, il offre un des plus plaisants aspects qui existent.

3. *Histoire et description de l'église cathédrale de Rouen*, p. 30.

entier »[1]. Et cet instrument devait être en tout soigné et digne de son objet, puisque, un siècle plus tard, c'est encore celui dont se sert l'illustre Titelouze : peut-être l'avait-on enrichi de quelques modifications au cours du xvi[e] siècle ; en tout cas, il avait un pédalier chromatique de deux octaves et demie, (mais sans jeux séparés). A la longue, le temps « ayant gasté les porte-vent » du trente-deux pieds, cette montre ne fut plus conservée que comme décoration, jusqu'au jour où Robert Clicquot reconstruisit l'orgue, en 1686. Il semble que cet orgue ait seulement compris un grand orgue et un positif : au moins Titelouze, un siècle plus tard, ne suppose-t-il pas d'autres claviers manuels, ni pour l'exécution de ses œuvres, ni dans les devis d'orgue qu'il présente ou qu'il appuie de son autorité [2].

A la fin du xv[e] siècle, l'orgue était ainsi définitivement constitué ; il ne restait qu'à appliquer partout les innovations introduites séparément, ici et là, par les facteurs dans les instruments qu'ils avaient construits, et à les perfectionner.

(*A suivre.*) A. Gastoué.

1. *Totius orbis pretiosiora et pulchriora*, voir Colette et Bourdon, *op. cit.*, p. 13-14. Ce bel instrument était l'œuvre d'un facteur allemand, dont on n'a pas le nom.

2. Notons en passant, pour compléter l'excellente notice de M. Pirro sur Titelouze, en tête du tome I des *Archives des Maîtres de l'Orgue* par Guilmant, que Titelouze, en 1623, le 23 juin, préside à la réception du nouveau grand orgue d'Amiens, en même temps que Frémart, maître des enfants de la cathédrale de Rouen. (Durand, *Les orgues de la cathédrale d'Amiens*, p. 6.) Cet instrument, dont l'érudit archiviste d'Amiens reproduit le devis, était presque semblable à celui de saint Godard de Rouen, dont Titelouze donna le devis quelques années plus tard.





NOUVELLES ET COMPTES RENDUS

= Les *Chanteurs de Saint-Gervais*, sous la direction de leur chef, notre ami M. L. Saint-Requier, continuent brillamment leurs auditions. Au cours de décembre, après un concert de musique ancienne et moderne le 2, où ils ont donné un motet à voix mixtes de Pierre de La Rue, le fameux *Ave Maria* de Josquin des Prés, une pièce d'Orlande de Lassus, ces trois grands maîtres de l'école belge, et une cantilène de style grégorien extraite d'un manuscrit du xve siècle, ils se sont fait entendre à l'église Saint-Gervais, pour la messe de minuit à Noël. Leurs prochaines auditions auront lieu le dimanche 6 février, solennité de la Purification, où ils chanteront la grand'messe, et aux *Ténèbres* traditionnelles du Jeudi et du Vendredi saints, ainsi qu'à la messe de Pâques.

Les Chanteurs de Saint-Gervais ne touchant aucune subvention, ni aucun subside d'aucune sorte, leur procurer des engagements, c'est leur permettre de poursuivre leur carrière. Les personnes désireuses d'être tenues au courant des auditions et concerts des Chanteurs de Saint-Gervais sont priées de vouloir bien envoyer leur adresse à la direction. De même celles qui désireraient s'intéresser à la future association des *Amis des Chanteurs de Saint-Gervais*. S'adresser : *36, boulevard Saint-Germain, Paris (5e)*.

= Nous avons appris, trop tard pour en parler en notre dernier numéro, les beaux programmes que la maîtrise de Saint-Gervais, sous la direction de M. Marcilly, maître de chapelle, a donnés à l'occasion des fêtes qui ont eu lieu pour la nouvelle consécration de l'église martyre, soit seule, soit avec la *Manécanterie de la Croix de bois*, dirigée par MM. Pierre Martin et Mesmin. Signalons, parmi les œuvres anciennes : l'*O salutaris* de Pierre de La Rue, l'admirable psaume français CXXXVII avec l'harmonisation de Gevaert, la *Missa brevis* de Palestrina. Parmi les œuvres modernes : *Ave Maria* de Franck, *Tu es Petrus* de Perruchot (en *ut*), *Cantate Domino* de d'Indy, *Tota pulchra es* de Gastoué.

Au pauvre vieux grand orgue, M. Marcilly et M. Brunold, l'excellent claveciniste, organiste de la paroisse, jouèrent d'expressives pièces anciennes, ou improvisèrent avec les seuls jeux qui pussent encore parler.

Quand se décidera-t-on à remettre en état ce vénérable instrument des Couperin et de Boëly, doublement victime et du temps et des hommes ?

Caen. — L'École d'orgue et de musique religieuse poursuit excellemment sa carrière. Le 5 décembre, une réunion solennelle a eu lieu à l'Abbaye-aux-Dames, Saint-Étienne, sous la présidence de Mgr l'Évêque de Bayeux. Un programme choisi, qui allait du chant grégorien aux noëls du xve siècle et aux motets de Perruchot, a magnifiquement souligné les efforts des maîtres et des élèves.

Sainte-Ménehould. — Il est peut-être un peu tard pour parler de la belle *Fête de la reconnaissance*, célébrée le 17 octobre en l'honneur de sainte Ménehould, patronne de la ville, et des Héros de l'Argonne morts pour la patrie. Mais il convient de souligner la magnifique « union sacrée » qui découlait de cette fête populaire, où processions, offices, manifestations publiques et militaires, ont réuni, avec les Chanteuses de Sainte-Ménehould, sous la zélée direction de M. Marchand, et la Schola de la Cathédrale de Châlons, excellemment stylée par M. l'abbé Collard, les diverses sociétés de la ville et la musique municipale. Sauf quelques faux-bourdons anciens ou ceux de M. l'abbé Collard et une adaptation de paroles de circonstance sur un chœur de Bach et un refrain de Bordes, le chant grégorien a triomphé pendant toute cette fête, alternant ses archaïques accents, pendant les cortèges publics ou la station au cimetière, avec les échos des modernes musiques militaires.

Gruyères (Suisse). — A l'occasion de l'inauguration du nouvel orgue (sur lequel notre collaborateur, M. l'abbé Roulier, nous renseigne, d'autre part, dans un article spécial), les sociétés locales de chant viennent de donner une belle exécution de la *Messe en l'honneur de sainte Jeanne d'Arc*, de A. Gastoué, avec une belle alternance des deux chœurs de voix d'enfants et de voix d'hommes, sous l'habile direction de M. Nidegger, maître de chapelle. Cette exécution a eu le plus grand succès et il a obtenu les félicitations de M. l'abbé Bovet, inspecteur du chant pour le diocèse de Fribourg.

Vevey (Suisse). — On nous écrit de Vevey :

« A l'occasion de la commémoration funèbre des morts pour notre France bien-aimée on a célébré dans l'église paroissiale une messe pour le repos de nos chers disparus. Sous l'habile direction de notre compatriote M. Joseph Cons, directeur de l'échole catholique, la Maîtrise joignit quelques motets aux mélodies de l'ordinaire de la messe, exécutées avec beaucoup de soin.

« Notons particulièrement le motet, d'une saveur si liturgique, *Hostias et preces*, de notre estimé abbé Perruchot. Avec ce motet, les compositions d'orgue de C. Franck nous rappelèrent, dans ce beau pays, les merveilles musicales et les douceurs de notre chère patrie française. »

N. B. — Nous sommes obligés, à notre grand regret, de remettre à notre prochain numéro un intéressant compte rendu d'exécutions de musique religieuse à Lausanne.



La Gruyère

COUTUMES ET CHANTS RELIGIEUX

Lecteurs, suivez-moi en Gruyère : ce district de la Suisse, où coulent le lait et le miel de l'abondance, et où le Créateur a synthétisé les merveilles et les richesses de la nature pastorale. C'est une longue vallée arrosée par la majestueuse Sarine, dont les eaux impétueuses roulent le long de puissants contreforts montagneux, et dont les rives, d'un vert éclatant, sont émaillées de vieux moutiers, de nombreuses églises, à l'intérieur de style sarde, et aux clochers s'affinant en forme de minarets : dessin architectural apporté, des croisades, par les valeureux Comtes de Gruyères.

La population catholique de ce pays est d'environ 4.000 habitants, répartis en quinze paroisses, vivant dans des chalets accrochés aux pentes montagneuses, ou dispersés le long de la plaine, ou agglomérés dans les trois centres citadins, de Gruyères, de Bulle célèbre pour ses foires, et de Broc renommé pour ses chocolateries.

Gruyères, jusqu'au XVIIe siècle, fut la capitale de ce puissant comté, et joua, dans l'histoire, un rôle brillant, soit dans les luttes contre les turbulents et rapaces ducs de Savoie ses voisins, soit dans la résistance du Canton de Fribourg contre la propagande armée des Bernois, ces zélotes féroces de la réforme que Louis Veuillot stigmatisa du nom de « Prussiens de la Suisse ».

Humiliée par les siècles, Gruyères conserve avec d'autant plus d'amour, vestiges de sa gloire antique : son enceinte pittoresque du moyen âge, avec ses créneaux, ses bastions, ses poternes, ses portes triomphales et son antique château fort flanqué des demeures gothiques, où résidait le nombreux contingent de serviteurs, de ménestrels, de fous, de triboulets, qui étaient attachés à la cour de ses frivoles seigneurs.

Le fait surprenant, en ces jours enfiévrés d'innovation, est que les habitants de Gruyères gardent, avec une ténacité jalouse, l'apanage de leur foi antique et certaines coutumes des beaux jours d'antan, où la religion était le facteur vivifiant de la vie dans toutes ses activités et ses phases.

Pour se prémunir contre le danger des modes exotiques et de mauvais goût, dont les visiteuses touristes sont trop souvent affublées, les

jeunes filles se sont liguées pour restaurer et répandre le port du costume ancien et classique du Comté : mode s'alliant à la nature alpestre et champêtre, en harmonie si pittoresque. Les plus fortunées d'entre elles l'endossent déjà, le dimanche et les jours de fête ; et des fonds ont été réunis pour le procurer aux jeunes filles des familles moins aisées.

Alors que dans les contrées latines même, les exigences de la vie moderne ont nécessité une réforme du calendrier grégorien, les fervents habitants de la Gruyère conservent, avec amour, l'ancien cycle des fêtes liturgiques. Détail vraiment piquant : à l'époque où La Fontaine invectivait nos curés de France pour charger sans cesse leur prône de quelque nouveau saint, leurs ancêtres, conduits par un pieux, mais féroce Armailli, défendirent, par les armes, contre les seigneurs de Fribourg, le privilège de leurs jours fériés.

Les grandes solennités, à Gruyères, sont l'occasion d'ornementations grandioses : l'autel, le chœur, les chapelles, sont transformés en vrais massifs fleuris et odorants. Le jour de la Fête-Dieu, célébrée le jeudi, sur le parcours de la procession, une vraie forêt de sapins enrubannés avait été fichée en terre. Les encadrures ogivales des portes et fenêtres, les balcons, étaient festonnés de géraniums éclatants, soigneusement conservés, l'hiver, pour une précoce floraison. Ce sont « les géraniums de la Fête-Dieu ». Le parterre devant les reposoirs, piqué de fleurs des champs, formait une vaste mosaïque portant en relief les armoiries de la minuscule cité et de ses anciens seigneurs.

Les paysans de la Gruyère raffolent des sonneries. Tout le jour, et tard dans la nuit, l'air de la vallée vibre d'une orgie de sons d'airain s'échappant des sonnailles des troupeaux errants, ou de l'âme des cloches. Les voix tonitruantes de ces veilleuses de clocher ne les importunent point ; loin de là : car leur parlant de Dieu et de leur destinée, elles adoucissent les labeurs de leur vie si humble et très pénible.

Tous les clochers, au bord de la Sarine, sont dotés d'un carillon plus ou moins puissant. Bulle et Broc en possèdent chacun un d'une octave complète.

Celui de la cité de Gruyères, de tonalité *si* majeur, s'échelonnant en suite diatonique, *si*, *do* ♯, *ré* ♯, *mi*, *fa* ♯, *sol* ♯, est composé de six cloches, et est actionné par un rustique pédalier, construction du sonneur lui-même, un modeste menuisier.

Ces six cloches ont été coulées, à Gruyères même, par l'artisan « Arnoux de Norteaux » et furent baptisées par Mgr Marilley prédécesseur de Mgr Mermillod.

Ce carillon ne date que de 1858, et pourtant il paraît ancestral. Son timbre est usé, sombre, et aussi âpre que les vents des montagnes. L'ange des tombes semble loger sous ses battants : car lorsqu'il veut être joyeux, il déchante fort tristement. Il fait rêver au moyen âge enveloppé dans la nuit des siècles, et dont l'âme plane sur la cité. — Sa cloche médiane, en *ré* ♯, sonne dès le petit jour, à midi, le soir très tard ; mais détail curieux : elle frappe un grand branle à 3 heures de

l'après-midi, en souvenir des vêpres et complies de l'antique Prieuré aujourd'hui disparu.

Les quatre-temps et vigiles des grandes fêtes, à 11 heures, la veilleuse du clocher fait entendre sa voix pour rappeler aux ménagères le précepte du jeûne et de l'asbtinence.

Pour les baptêmes, elle a des tintements particuliers, selon que le nouveau-né est une fille ou un garçon. Elle semble plus joyeuse, quand il vient un beau gars : car la culture de la terre et l'élevage des troupeaux exigent des bras solides et des familles nombreuses. Aux jours de deuil, la cloche est intarissable en ses pleurs.

Aux grandes solennités, le carillon de Gruyères ne désempare point. Depuis les 1res vêpres, jusqu'à l'*Angelus* du soir, il se fond en une pluie de sons âpres et argentins, tantôt s'inspirant des hymnes liturgiques, tantôt déroulant son répertoire de cantiques anciens et de chants populaires : airs du comté de Gruyères, folklore à la senteur sauvage, et aussi prenante que l'arome des sapins brumeux.

Parmi ceux-ci, lecteurs, permettez-moi de noter le fameux *Ranz des Vaches*, aria au rythme lent et sombre, puis brillant et saccadé, suggérant le balancement des troupeaux agitant leurs sonnailles et cheminant vers les chalets alpestres, au son des musettes des pâtres. M. G. Doret, l'éminent compositeur suisse, dans son opéra pastoral *Les Armaillis*, a su tirer, de ce thème, des effets de chœur et d'orchestre, d'un ensemble exquis, et d'un coloris pittoresque et charmant.

(Nous donnons une version française du texte original en patois romand.)

Ranz des Vaches (Rassemblement des Vaches)

de la Gruyère.

Maestoso.

Les Ar mai- llis des Co-lom-bettes De grand ma- tin s'en vont dé- jà —

- - - Lioba ! Lio- ba ! les voi- là !! Lioba, Lio- ba, Les voi- là !!

Allegro.
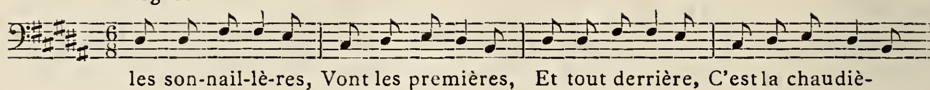
Accourez toutes, à ma rég- gète : Ruban, Jo- yeux, Tacon, Blan-

chette, Pigeon, Co-lombe, Lison co- quette, A la mon- tagne, c'est notre Fê- te.
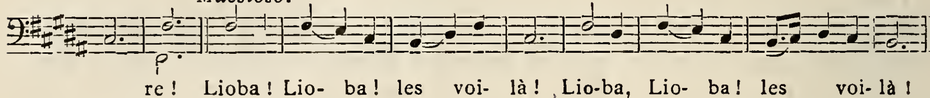
Maestoso.

Lioba, Lio- ba, les voi- là ! Lio- ba, Lio- ba, les voi- là !

Allegro.



Maestoso.



Ce mélange de monodies grégoriennes, de cantiques, de chansons, pourra vous étonner, lecteurs ; mais voici un détail plus surprenant encore : le carillon de Gruyères joue même la *Paimpolaise* en souvenir des Internés français, ces braves Poilus qui, à la première Marne, en délivrant la France, ont sauvé la libre Helvétie.

Étant sans cesse en communion avec les splendeurs d'une nature enchanteresse, la population de la Gruyère est naturellement d'un instinct musical très développé. Comme les enfants reçoivent un enseignement et un entraînement musical tout à fait supérieur, il résulte que les sociétés artistiques sont nombreuses, sur les bords de la Sarine, et que le chant profane ou religieux y a atteint un degré de perfection rarement trouvé dans nos campagnes de France : et pourtant notre pays a produit des légions d'artistes illustres, et peut s'enorgueillir de son école de musique moderne ; car elle est la première entre toutes. Le public suisse en est bien convaincu.

La plupart des communes de la Gruyère possèdent une société artistique : soit une fanfare, soit une harmonie ; quelques-unes les deux. Tel est le cas de Montbovon, de Bulle, de Broc. Certaines de ces harmonies, même d'orphéons, sont d'un effectif allant jusqu'à 50 membres ; les autres ne sont point inférieures à 30 voix. Leur répertoire est tiré des meilleurs auteurs classiques, ou du volumineux recueil de *Mélodies Gruyériennes harmonisées*, à 4 voix égales, par M. l'abbé J. Bovet, professeur de chant et d'orgue au Grand Séminaire de Fribourg et à l'École normale d'Hauterive, artiste de grand talent, qui est l'âme de tout le mouvement musical dans le canton. Ces sociétés civiles fournissent le programme des concerts de la paroisse ; et aux grands jours de fête, se font entendre, à la sortie de la grand'messe, sur la place publique, ou autour du tilleul ancestral qui ombrage le porche des églises.

Chaque paroisse est dotée d'une « Cécilienne », chœur d'hommes, pour l'exécution du chant grégorien ou de la polyphonie sacrée.

Ces groupements sont d'un effectif variant de 20 à 40 membres. Bulle, Broc, Gruyères, Le Châtelard, en outre, sont pouvus d'un chœur mixte puissant, fortement discipliné, et n'entrant en fonction qu'aux très grandes solennités.

Dans beaucoup de paroisses les instituteurs eux-mêmes dirigent ces sociétés et remplissent aussi la fonction d'organistes.

Ils sont qualifiés pour ce double emploi, car le programme de l'École normale du canton de Fribourg comporte un cours de chant grégorien, de polyphonie et d'orgue.

Pour stimuler ces sociétés dans l'étude du chant grégorien et de la polyphonie, deux fois l'an, des concours régionaux sont organisés par M. l'abbé J. Bovet, et dont le programme très varié exige une étude longue et laborieuse. De cette sorte, le chant sacré, dans ces paroisses alpestres, en quelques années, a réalisé un progrès remarquable et fort encourageant.

L'édition Vaticane et la prononciation romaine du latin sont d'usage, non seulement dans la Gruyère, mais dans tout le canton de Fribourg.

Entre toutes les paroisses, Gruyères se distingue par son chant liturgique. Le grégorien y est chanté avec amour et enthousiasme, dans un rythme parfait, et avec un fini de nuances presque trop raffiné.

Le « Propre » du jour est exécuté, en entier, par une trentaine d'hommes massés sur la tribune de l'orgue. L'« Ordinaire » des messes dominicales et des vêpres est pris par eux, en alternance avec un chœur de jeunes filles groupées dans les nefs.

Les enfants et les autres adultes commencent à joindre leur voix discrète dans le chant du *Credo*, du salut, des cantiques. Sous peu, grâce aux efforts persévérants du zélé doyen M. l'abbé Berset et de son collaborateur et instituteur M. Nidegger, le chant populaire tant préconisé par le *Motu proprio* sera réalisé dans toute sa plénitude.

Le répertoire musical des Céciliennes et des chœurs mixtes de la Gruyère est tiré invariablement de l'école de Ratisbonne ; car hélas ! les éditeurs français n'ont presque point fait de propagande en Suisse. Ce serait, pourtant, un champ vaste et fécond pour l'efflorescence de l'art français. A Gruyères, cependant, certaines œuvres de Ch. Bordes, de Saint-Réquier, d'Alain, de Gastoué sont connues et chantées avec une exquise finesse. La *Messe de sainte Jeanne d'Arc* de ce dernier maître vient d'être remarquablement exécutée, à l'occasion d'une grande solennité, à l'inauguration d'un nouvel orgue.

Presque toutes les églises de la Gruyère sont dotées d'un orgue de 12 jeux, au minimum.

Du reste, l'usage de l'harmonium est exclu à peu près dans tout le canton de Fribourg.

L'ancien orgue de Gruyères, comprenant 22 jeux, et datant de 1858, vient d'être rénové et complété. Ce travail a été confié à la maison N. Wolf, facteur des célèbres orgues de Saint-Nicolas, église métropolitaine de Fribourg.

Le nouvel instrument, actionné par un ventilateur électrique, compte 30 jeux, avec ce dispositif, établi sur la base de la facture française traditionnelle :

Récit : Montre 4 ; Flûte à cheminée 8 ; Salicional 8 ; Viola 8 ; Cor de nuit 8 ; Eoline 8 ; Voix Céleste ; Dulciana 4 ; Flageolet 2 ; Larigot 2 2/3 ; Tierce 1 3/5 ; Basson-Hautbois 8 ; Trompette 8.

Grand Orgue : Montre 8 ; Flûte 8 ; Bourdon 8 ; Bourdon 16 ; Dolce 8 ; Flûte 4 ; Prestant 4 ; Doublette 2 ; Fourniture ; Cornet.

Pédale : Violon-basse 16 ; Sous-basse 16 ; Écho-basse 16 ; Flûte 8 ; Bombarde 16 ; Trompette 8. Le coût de la réparation et de l'augmentation des jeux, et de la transformation du mécanisme sera de 16.300 fr.

De cette étude, lecteurs, vous pourrez conclure qu'en ce merveilleux pays dont Gruyères est l'âme rayonnante, la liturgie et l'art musical fleurissent à souhait, sous la puissante impulsion et inspiration d'une foi antique et vivace, et s'acheminent, à grands pas, vers l'idéal tracé par le *Motu proprio*. Ne prenez point ces lignes pour une pieuse tarasconnade. Un court séjour sur les bords enchanteurs de la Sarine vous permettra de constater qu'en ce peuple de paysans se vérifient, de façon lumineuse, les paroles du Psalmiste : *Beata gens cujus Deus Dominus ejus.*

Abbé J. ROULIER.





Notes de Liturgie

LE TEMPS DE LA SEPTUAGÉSIME

Le temps de la Septuagésime comprend dans le cycle liturgique trois dimanches seulement, les trois dimanches qui précèdent le Mercredi des Cendres : Septuagésime, Sexagésime, Quinquagésime.

I. Appellation. — Cette appellation leur a été donnée par analogie avec le mot de Quadragésime (*40e jour* avant Pâques) d'où est venu notre mot Carême. Le dimanche qui précède la Quadragésime a donc été appelé Quinquagésime (ou *50e jour*), les autres, Sexagésime (*60e jour*), et Septuagésime (*70e jour* avant Pâques). — On voit qu'il faut prendre ces dénominations au sens large ; on pourra lire les rapprochements et les interprétations qu'elles ont suggérés aux mystiques dans les grands ouvrages de liturgie.

II. Signification particulière de ce temps. — Le temps du Carême, le temps par excellence de la pénitence, nous préparera aux fêtes de la Passion et de la Résurrection de Notre-Seigneur. Le temps de la Septuagésime y est déjà une *préparation lointaine*. Nous venons dans des semaines de joie de chanter la venue de Jésus sur la terre. Un enfant nous est né ! *Puer natus est nobis !* Un enfant, un rédempteur. L'Église interrompt les chants de joie : elle veut maintenant nous faire contempler la grandeur du péché qui coûtera tant de souffrances à l'enfant que nous adorions naguère dans la crèche, afin que nous comprenions combien légitime et nécessaire est la pénitence du Carême.

En effet, au milieu de la semaine de la Septuagésime (autrefois c'était le dimanche lui-même), on commence au bréviaire à lire le déplorable récit de la chute d'Adam qui a vicié la nature humaine et qui a si profondément offensé la majesté divine que pour obtenir notre pardon il faudra les souffrances d'un Dieu fait homme.

Là est le sens particulier du temps de la Septuagésime. L'homme a offensé Dieu par une faute qu'il n'est pas capable de réparer lui-même. Par le premier péché l'œuvre de beauté sortie des mains de Dieu a été défigurée ; au péché originel, chacun de nous a ajouté des fautes actuelles : les ravages du péché dans l'âme humaine, la dette contractée envers la justice de Dieu, le châtiment qui menace nos prévarications, voilà ce qui doit pour le moment faire l'objet de nos méditations.

III. Particularités liturgiques. — Aussi l'Église supprime-t-elle les chants de joie. L'*Allelluia* ne retentira plus jusqu'au Samedi saint. On le supprime à la fin des antiennes qui le possèdent pendant le reste de l'année. Au *Deus in adjutorium*, il est remplacé par le *Laus tibi, Domine, rex aeternae gloriae* : « Louange à vous, Seigneur, roi de l'éternelle gloire ! » A la messe, on chantera en sa place un *trait*, c'est-à-dire un fragment des psaumes qui expriment le mieux les sentiments de l'âme qu'écrase le poids de son péché et qui appelle la manifestation du Libérateur. Le *Gloria in excelsis* est supprimé aussi : le chant des anges ne peut plus être redit par la bouche des pécheurs tant que n'aura pas été accompli le sacrifice d'expiation et de purification.

L'*Ite missa est* est remplacé par le *Benedicamus Domino*. Le triomphal *Te Deum* ne termine plus l'office des matines : on ne pourra le reprendre qu'au jour où la plus grande merveille, celle d'un Dieu mort pour les hommes, aura scellé la réconciliation de la créature qui a prévariqué avec son Créateur justement irrité.

Le prêtre prend pour l'office du jour les *ornements violets*, la couleur du deuil et de la pénitence. Car le deuil et la pénitence conviennent seuls au chrétien appelé à méditer sur l'énormité de ses fautes.

IV. Pourtant l'Église ne veut pas exposer le chrétien à désespérer du pardon : elle nous rappellera en même temps et à tout instant que Dieu est miséricordieux et qu'il ne refuse jamais de venir au secours de qui le prie. Elle nous montrera la puissance de la grâce ; elle nous invitera à demander la force à Celui qui est toute grâce et toute force, à Jésus Eucharistie.

Telles sont les idées qui dominent le temps de la Septuagésime. Il nous reste à passer rapidement en revue les textes liturgiques chantés ou lus pendant ces trois dimanches, en soulignant par quelques chiffres les passages les plus caractéristiques.

*
* *

DIMANCHE DE LA SEPTUAGÉSIME

L'Introït se divise en trois parties :

1° *Les gémissements de mort m'ont entouré...*

2° *J'ai invoqué le Seigneur dans ma tribulation*;

3° *Il a exaucé ma prière.*

C'est tout un petit drame. La première phrase, texte et mélodie, en est l'exposition. Après les groupes de *gemitus mortis* qui sont comme un appel vers Dieu, après l'arrêt plaintif sur le mot *inferni*, la phrase conclut sur la finale : la situation du pécheur qui se débat contre l'enfer est totalement exposée.

La deuxième phrase débute sur les cordes graves (symétrie avec le *Circumdederunt*), marquant l'humiliation du pécheur ; puis elle s'élève, comme la prière qui monte vers Dieu, et elle se repose sur la tierce

de la finale : c'est l'âme dans l'attente du secours qui ne peut lui faire défaut.

La troisième phrase est remplie d'une joie contenue mais vibrante : la joie de la prière exaucée.

Aussi le verset exprime-t-il la reconnaissance du pécheur secouru :

4° *Je vous aimerai, Seigneur, ma force : Le Seigneur est mon appui, mon refuge et mon libérateur.*

Les autres pièces de cette messe ne font que répéter ou développer les mêmes idées.

La Collecte les précise en leur donnant la forme d'une prière :

Nous vous supplions, Seigneur, d'exaucer dans votre clémence les prières de votre peuple, 2) de l'introït ;

Afin que nous qui avec justice sommes affligés pour nos péchés — 1) de l'introït ;

Soyons, pour la gloire de votre nom, miséricordieusement délivrés. — 3) de l'introït.

L'Épître (saint Paul aux Corinthiens, ch. IX) ajoute deux idées, spécialement :

5° Dieu veut le salut du pécheur et il propose à ses efforts la conquête d'une couronne incorruptible ;

6° Mais à la condition qu'il lutte lui-même pour l'obtenir : *Je combats... je châtie mon corps et je le réduis en servitude...*

Le Graduel : *Vous êtes, Seigneur, notre appui dans le besoin... vous n'abandonnez pas ceux qui vous cherchent.*

Le Trait *De profundis* développe 2) de l'introït : *J'ai crié vers vous, Seigneur...Si vous considérez mes iniquités, qui soutiendra votre jugement ? Mais la miséricorde est en vous...*

L'Évangile (saint Matthieu, ch. XX) : Parabole des ouvriers de la onzième heure. Le père de famille les a traités comme ceux qu'il avait engagés dès le matin. Quel motif pour le pécheur repentant d'espérer en la miséricorde de Dieu !

L'Offertoire semble s'écarter du cadre de la messe ; en apparence seulement : *Il est bon de louer le Seigneur, et de chanter votre nom, ô Très Haut.* — Acte d'amour qui accompagne les supplications précédemment exprimées ; acte d'amour plus désintéressé, mais qui traduit une confiance sans bornes. — Relation avec 4) de l'introït.

La Communion enfin n'exprime plus que la confiance :

Faites luire votre face sur votre serviteur... — 2) de l'introït ; — *Seigneur, que je ne sois pas confondu, parce que je vous ai invoqué.*

Abbé L. Jacquemin.



BIBLIOGRAPHIE

Abbé Clément Méfray, maître de chapelle : *Notre-Dame de Bon-Port, les Sables-d'Olonne*, **La Maîtrise**. In-12 de 24 p.

Exquise plaquette où le zélé et distingué maître de chapelle des Sables-d'Olonne fait un historique aussi documenté que précis sur la belle institution de Mgr Robert du Botneau, et sur ses lointains devanciers depuis 1767. Citons en passant les mentions des voyages et des auditions aux Sables de la *Schola Cantorum* de Paris en 1897, des *Petits chanteurs à la Croix de Bois* en 1909, et les éloges décernés aux anciens élèves de la Schola, M. Le Guennant et Mlle Delarue, cette dernière qui assura le service pendant la guerre, le maître de chapelle étant mobilisé.

E. Borrel : **La réalisation de la Basse chiffrée** *dans les œuvres de l'École française du XVIIIe siècle.* Gr. in-8° de 20 p. Paris, au Bureau d'Édition de la Schola.

C'est le tirage à part de la remarquable étude que fit paraître notre collaborateur dans les pages de la présente revue, étude complétant le non moins remarquable travail sur *les Agréments* paru en 1914, et qui jettent, l'une et l'autre, une lumière si vive sur l'interprétation de la musique classique française.

REVUE DES REVUES

Revue pratique de Liturgie et de Musique sacrée. — Ce sous-titre de la *Voix de l'Église*, fondée à Lille au temps de l'occupation allemande (voir nos nos de janvier et février 1920) devient le titre de cette publication, agrandie et transformée. Rédigée par un groupe d'ecclésiastiques, avec la collaboration de moines Bénédictins, elle a pour Secrétaire de Rédaction M. l'abbé J. Delporte, maître de chapelle à l'Institution Notre-Dame-des-Victoires de Roubaix. Éditeurs : Desclée, de Brouwer et Cie ; un an : 10 francs ; étranger, 11 francs.

Citons dans les premiers nos (nos 37-38 et 39-40 de l'ancienne nomenclature) la suite des études de notre érudit collaborateur M. l'abbé Paul Bayart sur *La Sainte Messe*, et ses *Notes pratiques sur nos scholae.*

La Revue Musicale. — Ce titre, qui servit depuis deux siècles à diverses séries de publications, vient d'être heureusement repris par M. Henry Prunières, le docte musicologue, pour une publication nouvelle et de

luxe, parue depuis novembre 1920. La nouvelle revue, qui s'est adjoint la collaboration des meilleurs musicologues et critiques en chaque branche de l'art musical, tient d'ores et déjà la première place parmi les publications similaires. Signalons dans le premier numéro le début des articles de M. A. Pirro sur Louis Couperin, où il reprend et développe, en le continuant, le travail qu'il donna autrefois dans notre *Tribune*, avec le très curieux tableau des études et des exécutions musicales dans les églises et abbayes de la Brie au XVIIe siècle ; *Cinq pièces de clavecin inédites* du même Louis Couperin et de Chambonnières, mises au jour par Paul Brunold, et où l'érudit musicien a tenté le problème difficile de la restitution des énigmatiques *Préludes* de Louis Couperin. Édition de la Nouvelle Revue Française, 35 et 37, rue Madame, Paris ; un an, édition ordinaire, 50 francs; étranger, 60 francs. Direction et Rédaction : 226, Bd St-Germain, Paris (VIIe).

REVUE DES REVUES

(*Articles à signaler*)

Revue du chant grégorien, n° 2. — Dom L. David : *Les Hymnes et le Rythme tonique* (suite d'une étude très complète, très détaillée et qui promet d'être définitive, sur un sujet où la lumière n'a pas encore été faite).

Revue grégorienne, nos 4 et 5. — Dom A. Ménager : *Une notation rythmique italienne*, (montre que les transformations des formes des neumes aux IXe-Xe siècles, pour en indiquer les différences d'interprétation, ne sont pas spéciales à l'école messine et à ses filiales ; mais pourquoi l'auteur, comme un certain nombre de ses érudits confrères, tient-il à considérer ces modifications comme « rythmiques » ? Il y a là une méprise, et souvent une erreur grave, de l'école néo-solesmienne : de telles transformations impliquent aussi bien des nuances d'interprétations que des intervalles difficiles autrement à déterminer, etc.).

Revue Saint-Chrodegang, n° 8-10. — Renferme, avec le texte de la conférence de M. Gastoué sur *l'Ecole messine du chant liturgique*, l'analyse d'une seconde conférence donnée le même jour, et l'intéressant compte rendu de la « Journée de saint Chrodegang » et de l'exposition de manuscrits qui l'a accompagnée.

Le Monde Musical, n° 17-18. Ch. Koechlin, *Étude sur les notes de passage* (très complète et intéressante étude sur ce sujet pratique de contrepoint et d'harmonie, étudié à la lumière des œuvres de Bach principalement ; sera suivie dans les numéros suivants).

NÉCROLOGIE

R. P. DOM AUGUSTIN GATARD, O. S. B.

Le 21 novembre dernier, fête de la Présentation de la Sainte Vierge, mourait, à l'hôpital français de Londres, le R. P. Dom A. Gatard, bénédictin de l'abbaye de Farnborough, qui, avec le R. P. Dom Mocquereau, avait assumé la direction, il y a quelques mois, du Congrès grégorien de New-York. La personnalité de Dom Gatard, qui donna autrefois à la *Tribune de Saint-Gervais* des articles appréciés, mérite mieux qu'une simple mention. D'une notice émanée d'une plume autorisée, et parue dans la *Croix* du 2 décembre, détachons les lignes suivantes :

« Né en 1862, dans le diocèse de Nantes, et devenu plus tard prêtre de ce même diocèse et professeur à l'externat des Enfants Nantais, il fut attiré à Solesmes par son goût pour le chant grégorien.

... C'est le 8 décembre 1894 qu'il fit sa profession religieuse. L'année suivante, l'impératrice Eugénie offrait aux Bénédictins français le monastère de Farnborough. Dom Gatard y fut le premier envoyé. Sa connaissance de l'anglais rendit à ses confrères, dans ces débuts difficiles, les plus grands services.

Il a publié : en anglais un *Manuel de chant grégorien* [1] ; un traité sur la *Musique grégorienne* dans la collection : les *Musiciens célèbres*, (Henri Laurens). Il n'était pas moins expert en théologie, en droit canon, et en Écriture Sainte. Ses leçons sur le Nouveau Testament professées au Séminaire de Wonersh eurent un grand succès. Le *Dictionnaire de théologie*, celui d'*Archéologie et de liturgie*, la *Rassegna gregoriana*, la *Revue grégorienne*, la *Tribune de Saint-Gervais*, le comptèrent au nombre de leurs collaborateurs. D'autres articles lui étaient déjà attribués dans le nouveau *Dictionnaire de droit canon*. Ses retraites en français et en anglais dans diverses communautés établies en Angleterre, ses cours de catéchisme à l'école d'Hillside, ne furent pas moins appréciés. Nous ne pouvons que résumer ici cette carrière si bien remplie, mais ses confrères lui consacreront une notice plus étendue...

Il laisse à tous ses confrères, à ceux qui l'ont connu, le souvenir d'un excellent moine, dévoué à tous ses devoirs, d'une intelligence supérieure qui s'alliait à une droiture et à une simplicité parfaites. »

R. I. P.

1. *A Manual of gregorian chant*, qui renferme de belles et nombreuses proses anciennes, et, sur des textes modernes, de très artistiques adaptations faites par Dom Gatard de mélodies d'autrefois [N. de la R].

Le Gérant : LAFONTAN.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

2e Répertoire — CHANT GRÉGORIEN

Accompagnements nouveaux et très faciles du Chant des Offices

Par l'Abbé L. JACQUEMIN

Avec Notice explicative sur les divers chants, par A. GASTOUÉ

1re PARTIE. — **GRADUEL** (*chants pour la Messe.*)

A. Propre du temps. — **B.** Propre des Saints. — **C.** Commun des Saints (*en préparation*). **D.** Principaux ordinaires de la Messe.

2e PARTIE. — **ANTIPHONAIRE** (*chants pour les heures du jour.*)

Dans cet ouvrage nous ne donnons que les Chants des Vêpres, et pour certaines fêtes, ceux des Laudes.

Avertissements. — La table générale des sommaires détaillés des accompagnements se trouve dans le 1er fascicule de chacune des divisions de l'ouvrage. Celle des ordinaires de la Messe se trouve aussi page 140 : à la fin du 5e fascicule.

Collection à suivre.

Prix du Fascicule : 1 fr. 50 — 3 fr. *avec majoration temporaire comprise*

1re Partie. — **GRADUEL.**

A. Propre du Temps

1er Fascicule. Temps de l'Avent.
2e — Temps de Noël I.
3e — Noël-Épiphanie II.
4e — Temps de la Septuagésime.
5e — Mercredi des Cendres, 1er et 2e Dimanches de Carême.
6e — 3e et 4e Dimanches de Carême, Dimanche de la Passion.
7e — Dimanche des Rameaux.
8e — La Semaine Sainte.
9e — Temps de Pâques.
10e — Du 5e Dimanche après Pâques au Dimanche dans l'Octave de l'Ascension.
11e — Pentecôte, T. S. Trinité, T. S. Sacrement.
12e — Du 2e au 6e Dimanche après la Pentecôte.
13e — Du 7e au 11e Dimanche.

Sous presse :

14e Fascicule. Du 12e au 15e Dimanche.
15e — Du 16e au 19e Dimanche.
16e — Du 20e au 23e et dernier Dimanche.

(Tome complet).

B. Propre des Saints

1er Fascicule. Novembre à Janvier.
2e — Février.
3e — Mars à Mai.
4e — Juin, Sacré Cœur, Précieux Sang.
5e — Du 2 Juillet au 15 Août.

Sous presse :

6e Fascicule. Du 16 Août à fin Septembre.

(*A suivre*).

C. Commun des Saints (*en préparation*).

D. Principaux ordinaires de la Messe

1er Fascicule. Asperges me, Vidi aquam, ordinaire du Temps Pascal, les deux ordinaires des Fêtes solennelles, 1er ordinaire des Fêtes doubles.
2e Fascicule. 2e, 3e 4e et 5e Ordinaire des Fêtes doubles, ordinaire des Fêtes de la Sainte Vierge.
3e — Ordinaire des Dimanches dans l'année, des Octaves, des Dimanches de l'Avent et du Carême, des Féries de l'Avent et du Carême. Credo I. II. III.
4e — Credo IV et les Trois Messes de Dumont, conformes aux éditions authentiques.
5e — Messe des Morts, Messe de Mariage.

(Tome complet).

2e Partie. — **ANTIPHONAIRE.**

1er Fascicule. Tons communs des Vêpres, Deus in adjutorium, les huit Tons des Psaumes, Versicules et Benedicamus.
2e — Vêpres du Dimanche, avec les Psaumes entièrement notes, Suffrages & Antiennes finales à la Sainte Vierge.
3e — Vêpres des Dimanches de l'Avent, Grandes Antiennes O, 1res Vêpres de Noël.
4e — Des Laudes de Noël à l'Octave de la St-Jean.
5e — De l'Épiphanie à Pâques.
6e — De Pâques au Dimanche dans l'Octave de l'Ascension.
7e — De la Pentecôte au T. S. Sacrement.

(*A suivre*).

LA TRIBUNE MUSICALE

3e ANNÉE, N° 30. — DÉCEMBRE 1920

SOMMAIRE DU NUMÉRO

Abonnement annuel France et colonies : **17** francs ; Étranger : **19** francs. Abonnement réduit (réservé à MM. les Ecclésiastiques, les Communautés, Professeurs et Elèves de la Schola). France : **16** francs ; Etranger : **18** francs.

La collection de l'année 1914 est à la disposition de nos abonnés au prix de **10** francs. Les années suivantes sont au prix actuel de l'abonnement.

LA TRIBUNE MUSICALE

est une œuvre de musique religieuse vocale et d'orgue sans pédale ou d'harmonium. On n'y publie que des pièces faciles ou de moyenne difficulté avec accompagnement. Certaines d'entre elles peuvent se chanter *à cappella.*

On y trouve du chant grégorien, de la musique ancienne et moderne, des articles intéressants et des conseils pratiques pour ceux qui s'occupent de la musique religieuse. On peut envoyer à la Direction de *la Tribune musicale* les nouvelles de musique religieuse susceptibles de stimuler le zèle des musiciens d'église dans la bonne voie que le Bureau d'Édition a toujours tracée.

Le dernier fascicule de chaque année contient la table des matières et les faux titres.

Il n'est pas vendu de fascicule séparé, mais pour l'exécution, le Bureau d'Édition de la Schola Cantorum met en vente des *parties de chœur* de toutes les œuvres publiées.

SOMMAIRE DE LA TRIBUNE MUSICALE

JANVIER 1921.

DÉPOSITAIRES :

BELGIQUE. — Bruxelles
LEDENT-MALAY, 5, galerie Bortier.

SUISSE. — Vevey, Lausanne.
FŒTISCH frères (S. H.)

IRLANDE. — Dublin.
BLOUD et GAY, 20, South Anne Street.

CANADA. — Montréal.
VENNAT, 642, rue Saint-Denis.

UNION MUSICALE ESPAGNOLE
L. DOTÉSIO.
BARCELONE, 1, *Puerta del Angel.*
(Madrid, Santander, Valladolid, Bilbao).

FÉVRIER 1921. — XXII[e] ANNÉE



Giraudon, photographe.





LA TRIBVNE

DE

SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE ET D'ART RELIGIEUX

LITURGIE — ARCHÉOLOGIE CHRÉTIENNE

PUBLIÉE SOUS LES AUSPICES DE LA

Schola Cantorum



SOMMAIRE



Le N°: 1 fr. 75

AU BUREAU D'ÉDITION DE LA *SCHOLA CANTORUM*

269, Rue Saint-Jacques, 269

PARIS (V[e])

N° 255. — 3[e] N° Abon[t] 1920-1921

La présente Revue parut pour la première fois en janvier 1895, avec le titre et les collaborateurs suivants :

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

FONDÉE POUR ENCOURAGER

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne
La remise en honneur de la musique palestrinienne
La création d'une musique religieuse moderne
L'amélioration du répertoire des organistes

COMITÉ DE LA SOCIÉTÉ

M. ALEXANDRE GUILMANT
Président

M. le Prince DE POLIGNAC — M. BOURGAULT-DUCOUDRAY
M. VINCENT D'INDY
MM. G. DE BOISJOSLIN et CH. BORDES
Secrétaires

COLLABORATEURS DU JOURNAL

RR. PP. Dom POTHIER — Dom MOCQUEREAU — Dom BOURIGAUD — R. P. LHOUMEAU — M. l'abbé CARTAUD — M. l'abbé VELLUZ — M. l'abbé PERRUCHOT — MM. C. BELLAIGUE — C. BENOIT — BOURGAULT-DUCOUDRAY — G. DE BOISJOLIN — CH. BORDES. — MICHEL BRENET — J. COMBARIEU — P. CRESSANT — A. ERNST — H. EXPERT — A. GUILMANT — A. HALLAYS — V. D'INDY — A. JULLIEN — P. LALO — F. PEDRELL — A. PIRRO — G. SERVIÈRES — DE SAINT-AUBAN — J. TIERSOT — Dr WAGNER — A. WOTQUENNE.

Parmi les autres collaborateurs plus récents, citons encore :

S. G. Mgr FOUCAULT — R. P. Dom L. DAVID — R. P. J. BORREMANS — M. l'abbé P. BAYART — MM. Ant. AUDA — Eug. BORREL — A. GASTOUÉ — F. DE LA TOMBELLE — J. PEYROT — H. QUITTARD — F. RAUGEL — A. SÉRIEYX — J. DE VALOIS.

“ **La Tribune de Saint-Gervais** ” paraît mensuellement ; Revue *musicologique* et d'*Art chrétien*, elle s'adonne spécialement au *Chant grégorien* et *Populaire*, à la musique *polyphonique* et *d'orgue*; elle contient, de plus, de nombreuses études sur des sujets variés de *liturgie*, d'*archéologie chrétienne*, d'*art religieux*.

Les abonnements partent du mois de Décembre

Prix d'un fascicule : **1** fr. **75**

Prix des anciennes collections de la Tribune de Saint-Gervais

1895, sans supplément. **40** fr.	1897, sans supplément. **20** fr.	1899, sans supplément. **15** fr.
1896 — — **30** fr.	1898 — — **18** fr.	1900, **12** fr., et les suiv. **10** fr.

Les années de 1895 à 1914 y compris : **275** francs.
Les années suivantes sont au prix actuel de l'abonnement.

	France, Belgique et Colonies	*Union Postale et Étranger*
Abonnement ordinaire	**18** »	**19** »
Abonnement réduit réservé à MM. les Ecclésiastiques, les Communautés, les Professeurs et les Élèves de l'École	**17** »	**18** »

Pour donner satisfaction à notre clientèle, nous ferons *un abonnement global*, comprenant la “ **Tribune musicale** ”, la “ **Tribune de St-Gervais** ” et les “ **Tablettes de la Schola** ” :

	France, Belgique et Colonies	*Union Postale et Etranger*
Abonnement	**37** »	**39** »
Abonnement réduit réservé à MM. les Ecclésiastiques, les Communautés, les Professeurs et les Élèves de l'École	**35** »	**37** »



BREF DE S. S. PIE X

à Charles BORDES

FONDATEUR DE LA *Schola Cantorum* ET DE LA *Tribune de Saint-Gervais*

PIUS PP. X

Dilecte Fili, salutem et Apostolicam Benedictionem. — Pergratum Nobis, ut intelligi potest, faciunt, quicumque illud propositum, quod mature inivimus, cantus liturgici ad veterem normam revocandi, labore sollertiaque sua faciunt expeditius. In hoc numero novimus peculiarem deberi locum tibi, qui vel ante, quam de Musica sacra praescriptum a Nobis esset, SCHOLAM CANTORUM istic ad vota Nostra institueris, et legitimam cantus Gregoriani disciplinam propagare non cesses. Quare habe tibi, quam mereris, a Nobis laudem, grataeque significationem voluntatis, simulque scito, Nos ab ingenio diligentiaque tua uberiores quoque exspectare, Deo adiuvante, fructus. Interea coelestium auspicem munerum, ac benevolentiae Nostrae testem tibi, dilecte Fili, Apostolicam benedictionem amantissime in Domino impertimus.

Datum Romae apud S. Petrum die 11 Iulii an. MDCCCCIV, Pontificatus Nostri anno primo.

PIUS PP. X.

PIE X, Pape.

Cher Fils, salut et bénédiction Apostolique. — Il Nous est fort agréable, comme on peut le penser, que le travail et les soins éclairés de diverses personnes avancent la réussite du projet, que Nous avons mûrement réfléchi, de rappeler le chant liturgique à son ancienne forme. Au nombre de ceux-là, il convient de vous donner une place particulière, à vous qui, dès avant que Nous ayons prescrit quelque chose sur la Musique sacrée, aviez déjà fondé la *Schola Cantorum*, conformément à Nos désirs, et qui ne cessez de propager partout la légitime discipline du chant grégorien. Recevez-en de Nous la louange que vous méritez, et la marque de Notre volonté reconnaissante, et sachez en même temps que Nous attendons encore de votre zèle ingénieux, avec l'aide de Dieu, les fruits les plus féconds. Nous vous accordons donc dans le Seigneur, de la façon la plus affectueuse, la bénédiction Apostolique, comme gage des faveurs célestes et témoignage de Notre bienveillance envers vous, Cher Fils.

Donné à Rome près Saint-Pierre, le 11 juillet 1904, la première année de notre Pontificat.

PIE X, PAPE.



LE BUREAU D'ÉDITION

De la *Schola Cantorum*, à Paris

Tel est le titre que Ch. Bordes, l'illustre apôtre de la restauration de la musique d'église en France, donna, en 1896, à l'une de ses fondations.

De concert avec Alex. Guilmant, le grand organiste, et le maître compositeur V. d'Indy, qui a continué d'en assumer la direction, Ch. Bordes avait donné à son *Bureau d'Édition* la devise même, les "Quatre Articles" qui furent la charte de fondation de la *Schola :*

1° L'étude et la propagande du *Chant grégorien*, restitué par Dom Pothier ;

2° La remise en honneur du répertoire « A cappella » ;

3° La création d'une *musique religieuse vocale moderne*, respectueuse des prescriptions et des formes de la liturgie ;

4° L'amélioration du *répertoire des organistes*, dans la même orientation.

La Schola Cantorum a pris ainsi l'initiative du mouvement de la réforme de la musique religieuse en France ; elle a été comme la « maison mère » des missionnaires de cette réforme, et des organisations qui tendent au même but.

Le Bureau d'Édition tient à rester fidèle à cet idéal : il a puissamment aidé les différentes fondations qui se sont occupées de la diffusion de la bonne musique d'Église ; on peut dire qu'il n'a pas failli à son but.

Tant par ses *rééditions des maîtres anciens*, que par les *publications des compositeurs modernes*, il s'est toujours efforcé de rester dans la ligne de la musique religieuse vraiment *classique*, en se montrant en même temps le partisan résolu d'un art « vraiment moderne », héritier des justes traditions, mais jamais « moderniste ».

Les collections d'œuvres de Palestrina, Josquin des Prés, Orlande de Lassus, Victoria, parmi les anciens ; celles de Bordes, Guilmant, d'Indy, chanoine Perruchot, chanoine C. Boyer, F. de La Tombelle, etc., parmi les modernes, tant dans la forme du motet que dans le cantique en langue vulgaire ou les pièces d'orgue ; les publications pratiques de chant ou d'accompagnement grégoriens, de A. Gastoué, abbé Jacquemin, etc., sont un sûr garant de ce que vaut le Bureau d'Édition de la Schola, qui continue, plus que jamais, de par sa fondation et ses origines, à se consacrer exclusivement aux plus beaux modèles de la musique religieuse.

LA TRIBVNE DE S^T-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE & D'ART RELIGIEUX

PUBLIÉE SOUS LES AUSPICES DE LA

Schola Cantorum

Chant grégorien et populaire. — Polyphonie et Orgue. — Liturgie et Archéologie chrétienne.

ABONNEMENT	BUREAUX	ABONNEMENT
France et Colonies, Belgique. 18 fr. Union Postale (autres pays). 20 fr.	Au BUREAU d'ÉDITION de la Schola *269, Rue Saint-Jacques* PARIS	Pour MM. les Ecclésiastiques, pour les Communautés, les Professeurs et Élèves de l'Ecole. 17 fr. (France et Colonies, Belgique).

Le numéro : **1 fr. 75.** — Les abonnements partent du mois de décembre de chaque année.

SOMMAIRE

La question de la polyphonie en Orient

L'Occident a dépensé trois siècles d'efforts pour aboutir à une écriture contrapuntique parfaite ; il a fallu presque autant de temps pour la formation d'un système harmonique complet. Pendant ce temps, l'Orient conservait sans changement l'antique tradition de la monodie. Mais depuis le milieu du siècle dernier, les Grecs d'abord, les Turcs ensuite, sont venus de plus en plus volontiers en « Europe », comme on dit là-bas. En même temps, l'exportation d'opéra-comique, d'opérette, les musiques militaires, quelques tentatives orchestrales, les compositions religieuses exécutées dans les églises catholiques, l'usage sans cesse plus répandu du piano, ont fait connaître, au moins dans les plus grandes villes, Athènes, Constantinople, Smyrne, les richesses inconnues et insoupçonnées de l'harmonisation occidentale.

Longtemps réfractaires à cette nouveauté provenant des « barbares » ou

des « infidèles », les Grecs et les Turcs ont fini par s'apercevoir que leur musique nationale était trop pauvre, réduite à ses seules ressources, pour lutter contre les séductions de l'art étranger, et se trouvait par suite en grand danger d'être complètement absorbée par ce dernier.

Il s'agit donc de suivre le progrès et d'harmoniser la cantilène orientale.

La cause première, assez bizarre, de cette évolution, aura été l'insupportable ennui dégagé par la mauvaise exécution du chant dans les églises orthodoxes. Les obstacles à vaincre sont nombreux : techniques, mais plus encore moraux, dans des pays où plus que partout ailleurs, les partisans de la routine, généralement influents, peuvent s'opposer avec succès aux tentatives des novateurs.

Les novateurs font remarquer d'abord qu'aucune raison théologique ou dogmatique ne s'oppose à l'accompagnement instrumental ou vocal de la cantilène byzantine. Au point de vue purement religieux, tout fidèle est absolument libre de louer Dieu au moyen de telle musique qu'il lui plaît, vocale ou instrumentale ; il suffit qu'elle exprime pleinement ses pieux sentiments : David dansait devant l'arche au son des instruments. Il est probable que les premiers chrétiens prirent aux Juifs l'usage de la musique instrumentale ; les persécutions firent prévaloir la musique vocale ; mais rien n'empêche de se servir des instruments, et l'Église orthodoxe n'a jamais blâmé en cela l'Église catholique. Si l'on prétend que la musique instrumentale a un caractère profane, on peut répliquer que les cultes orgiaques et les fêtes de Vénus se célébraient avec de la musique vocale : l'objection est sans valeur. Au contraire l'accompagnement, en entourant la mélodie d'une atmosphère céleste, divine, mystique, contribue à toucher les cœurs les plus endurcis et à attirer les fidèles au temple, où ils apprendront leurs devoirs.

Le fameux archevêque de Zante disait : « Ce n'est pas seulement la polyphonie, mais la fanfare que je permettrais à l'église, si je savais que j'y attire ainsi les fidèles. Il est beaucoup plus évangélique de chanter à quatre parties et d'avoir l'église pleine de chrétiens auxquels je puis adresser deux mots d'édification, que de chanter la cantilène byzantine dans une église vide. » Le savant métropolite de Nicée, Basile Yorghiadis, déclare que toute musique susceptible d'élever le cœur de l'homme jusqu'au trône du Père éternel doit être employée pour développer le sentiment religieux ; l'harmonisation de la mélodie byzantine, fournissant des éléments pour réaliser ce but, ne doit donc pas être écartée.

D'autres raisons, tirées du progrès intellectuel, imposent l'harmonisation de la monodie : le peuple de notre époque est familiarisé avec la musique européenne ; il aimerait à retrouver à l'église, à la place de la mélopée byzantine, monotone et agaçante, qui éloigne du temple, la polyphonie dont l'usage est adopté dans les communautés helléniques de l'étranger.

Ce problème d'ailleurs ne date pas d'hier ; mais nous sommes en

Grèce, et sa solution ne pourrait même être tentée sans la mettre sous le patronage des illustres aïeux. On exhume donc le texte suivant d'Aristote : « ... Μουσικὴ δὲ, ὀξεῖς ἅμα καὶ βαρεῖς, μακρούς τε καὶ βραχεῖς φθόγγους μίξασα ἐν διαφόροις φωναῖς, μίαν ἀπετέλεσεν ἁρμονίαν[1]. (Περὶ κόσμου, IV, 50), évoqué comme définition parfaite de la polyphonie. Couverts par la plus haute antiquité des temps anciens, les novateurs peuvent se mettre à l'œuvre. Il y a un siècle, sous le patriarcat du martyr Grégoire V, Agapios Palliermos tenta un premier essai d'harmonisation (!), suivi par divers imitateurs. Voici un exemple, pris entre mille, de la pauvreté de ces « tétraphonies » :



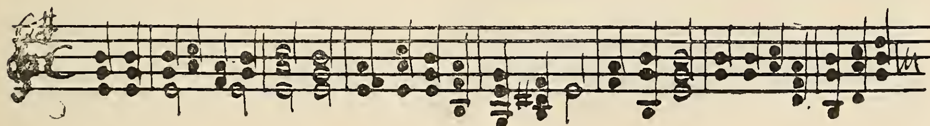
Vers 1875, le célèbre Vernardakis poussa un cri d'alarme ; il estimait que l'harmonisation était une question de vie ou de mort pour le chant byzantin. Mais les psaltes, faute d'avoir fait en Europe des études sérieuses et complètes, ne purent réaliser les desiderata du fameux savant, qui avait dit dans un discours improvisé : « Je le demande, qu'est-ce qui nous empêche d'harmoniser aussi nos chants? Selon moi, rien. »

Un peu plus tard Sakellaridis, frappé de ce passage de Bourgault-Ducoudray : « Le jour où les nations de l'Orient pourront appliquer l'harmonie à leurs modes, la musique orientale sortira enfin de sa longue immobilité », a préconisé un moyen radical : l'adoption de la gamme européenne [2]. Ce système extrémiste a soulevé avec raison les protestations des traditionalistes et des adversaires de l'harmonisation.

En pratique, les harmonisations proposées çà et là par Sakellaridis n'ont rien de bien particulier.

D'enfantines harmonisations [3] à la tierce ou à la sixte sont de beaucoup les plus fréquentes. Voici des spécimens à trois et quatre voix, beaucoup plus rares d'ailleurs :

Le célèbre Ἡ Ζωὴ ἐν τάφῳ du Vendredi saint :



1. « La musique aussi, en mélangeant à la fois des sons aigus et graves, longs et brefs, à différentes voix, en forme une seule harmonie. »

2. Voici, pour fixer les idées, les différences des deux échelles :

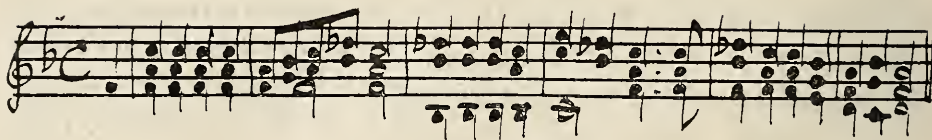
Gamme européenne :

0	11.93	17	28.33	39.66	51	56.66	68	commas
Ré	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	*si*	*ut*	*ré*	
0	9	16	28	40	49	56	68	commas

Gamme byzantine (divisée en 68 commas).

3. Dues à l'influence de la musiquette italienne

Voici un exemple du 2e plagal, pris au Samedi saint :
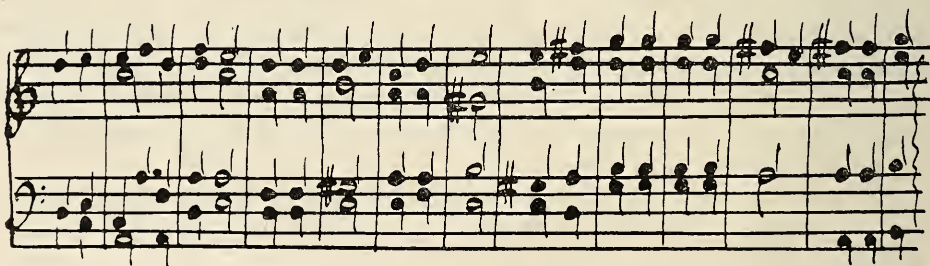


Quelques années auparavant, I. Haviaras et Anthime le Ganochorite avaient proposé un système ayant le grave inconvénient de susbstituer le plus souvent aux mélodies transmises par la tradition des nouveautés inventées de toutes pièces [1].

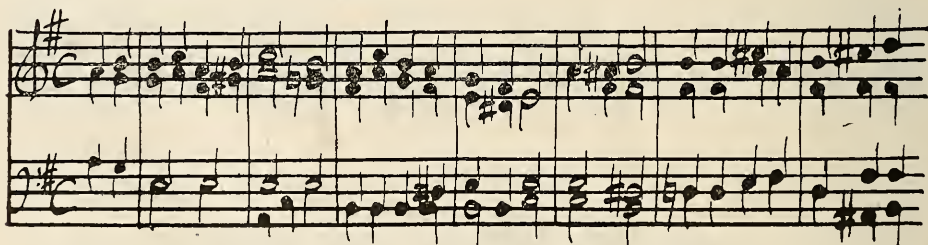
A Salonique M. Riadis, musicien distingué, qui a fait de bonnes études musicales à Paris, a adopté, en connaissance de cause, un moyen radical : faisant litière des règles de l'art occidental, il harmonise sans préparer ni résoudre certaines dissonances, en faisant cadence sur des accords altérés, en introduisant habilement dans son écriture des suites de quintes ou de septièmes simultanées, ascendantes, du plus curieux effet et sonnant toujours très bien. L'ensemble, généralement habilement traité, est intéressant et mérite examen ; malheureusement aucun spécimen n'en est encore publié.

A Constantinople, M. Stamatiadis, professeur de mathématiques, a fait aussi des essais qui ont eu beaucoup de retentissement. D'autres encore ont étudié ce sujet épineux. Voici un exemple dû au fameux Pachtikos :

Ἡ Ζωὴ ἐν τάφῳ [2] (à 2 et 3 temps alternativement) :



Autre harmonisation de V. Lalaounis :



1. A Smyrne, M. Gazis fait chanter d'après le système Haviaras.
2. La comparaison des mélodies montre qu'on en est en Grèce au point où nous en étions avant l'édition vaticane : l'édition d'un texte authentique et traditionnel du chant byzantin s'impose — si toutefois une telle entreprise ne dépasse pas les moyens de la science actuelle.

Les maladresses d'écritures abondent dans ces exemples ; voulues ou non, elles démontrent que les psaltes n'ont pas encore trouvé la boussole qui donnera l'orientation définitive du chemin à suivre pour aboutir à la solution ; ce qui ne surprendra certes pas, si l'on songe que chez nous, l'établissement d'une doctrine satisfaisante pour l'accompagnement du chant grégorien a demandé près d'un siècle d'efforts, de la part de gens parfaitement instruits dans leur art, ce qui n'est pas le cas des psaltes.

On remarquera que toutes les harmonisations sont faites pour les voix, aucun instrument n'étant en usage dans les églises orthodoxes.

Les adversaires de la réforme, s'appuyant surtout sur les différences essentielles du système européen et des échelles byzantines, donnent les raisons suivantes contre l'harmonisation :

1° La diversité des intervalles, ton majeur, mineur et minime (alors que nous ne connaissons que le ton et le demi-ton) ;

2° Le nombre des modes byzantins ;

3° Les différents systèmes : octacorde, pentacorde, tétracorde, etc ;

4° Les trois genres : diatonique, chromatique, enharmonique ;

5° La diésis et l'hyphésis, causes de l'emploi d'intervalles fort différents et plus petits que le demi-ton.

Par suite, les règles harmoniques établies pour les intervalles européens sont inapplicables à la mélodie byzantine, à moins de modifier profondément celle-ci, ce qui en altérerait le caractère.

A cela les partisans de l'harmonisation répliquent qu'il ne s'agit pas de remplacer la musique traditionnelle par quelque chose de nouveau ; qu'avant de rejeter la possibilité de toute solution, il faut que des maîtres éclairés, connaissant à fond la musique byzantine et l'art européen, cherchent des règles d'harmonisation, en s'inspirant de l'esprit occidental, mais en tenant compte des fonctions dévolues aux divers sons de chaque tétracorde, pentacorde ou diapason.

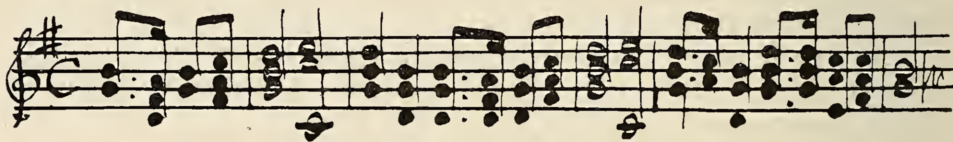
A ce sujet, l'archimandrite Pancrace fait un curieux raisonnement : il observe d'abord que le chant à l'octave (diphonie par antiphonie) est naturel. Ensuite, si dans une échelle formée de deux tétracordes égaux, on prend deux sons à la quinte, ils forment une excellente « symphonie en diphonie par tétracorde ». Il en est de même dans les systèmes par pentacordes. L'archimandrite réédite ainsi sans le savoir nos anciens organums à la quarte et à la quinte ; il ajoute : telle peut être la base de l'harmonisation ; bien entendu une partie se taira à un moment, on usera tantôt de notes consonantes, tantôt de dissonances et de retards qui donneront lieu à la formation d'un ensemble de règles d'harmonisation proprement byzantine.

La multitude des intervalles, des genres, des systèmes, des modes n'est pas un empêchement en soi à l'harmonisation ; la vraie difficulté consiste à trouver le moyen d'employer polyphoniquement tout ce matériel, dont la variété rendra la musique byzantine infiniment plus parfaite et plus riche que l'harmonie européenne.

Le plus piquant, c'est que bien des adversaires de l'harmonisation font chanter certaines pièces à plusieurs parties. Ils savent que dans les églises où ont lieu deux liturgies, l'une chantée en monodie, l'autre exécutée à quatre parties, c'est à cette dernière que va le peuple. D'ailleurs les partisans de l'harmonisation ne demandent pas que tout l'office soit accompagné, mais seulement les *Katabases* des grandes fêtes, les *Exapostilaria*, la *Doxologie*, la *Messe*, et les principaux *Tropaires* de la Semaine sainte et de Pâques. Il ne s'agit donc pas d'une réforme radicale, mais d'un embellissement de quelques morceaux [1].
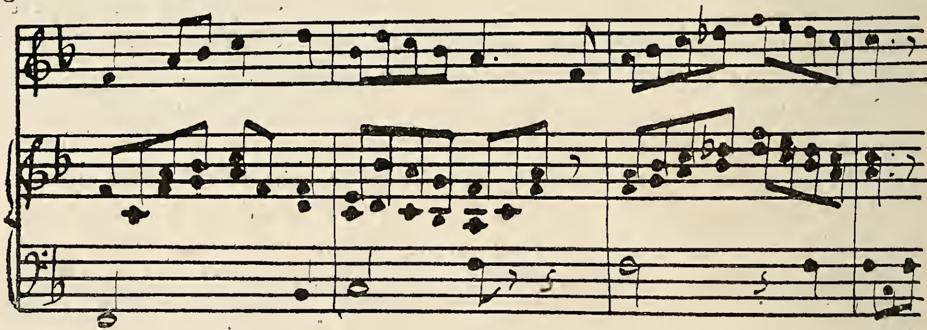
Les partisans de l'harmonisation font remarquer en outre que les mélodies populaires sont chantées à quatre voix, par le peuple, sans rien perdre de leur caractère propre. On les entend souvent accompagnées, au théâtre, de la façon la plus heureuse. Or la chanson populaire et la musique byzantine ne diffèrent pas, et ce fait fournit la preuve pratique de la possibilité de l'harmonisation.

Il ne faut pas d'ailleurs s'illusionner sur l'esthétique de ces harmonisations : à côté de quelques accompagnements bien venus, on trouve surtout des platitudes et des pauvretés. Le facile procédé qui consiste à suivre la mélodie à la tierce et à la sixte est des plus employés. Le refrain suivant, harmonisé par Pachtikos, d'une mélodie populaire [2] de Bithynie :



n'a rien de spécifiquement byzantin.

Les accompagnements instrumentaux ne sont guère plus brillants Voici un spécimen correct, dû à un musicien de Constantinople, Auguste Lombardi [3] :
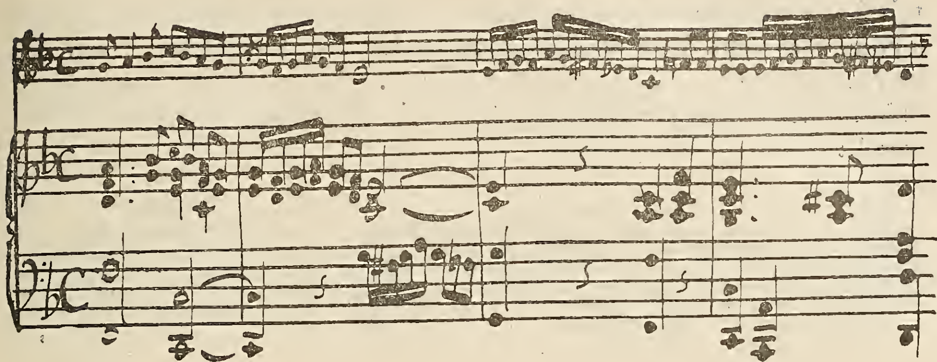


1. Cette évolution aboutira à l'adoption de notre notation. Elle est beaucoup plus facile que la séméiographie byzantine, elle est plus précise au point de vue rythmique, elle permet l'écriture à plusieurs parties, elle est internationale, et favorise ainsi une plus grande diffusion de la musique byzantine dont le monde entier pourra apprécier la richesse et la grandeur (Vernardakis). Il est peu probable que les psaltes les plus routiniers puissent démontrer que la notation byzantine s'adapte aux exigences de l'harmonisation. Les traditionalistes répondent avec raison que l'écriture byzantine permet d'exprimer exactement les intervalles les plus bizarres, ce que la nôtre ne peut faire.

2. Chantée au dernier dimanche du Carnaval, par tous les assistants dansant en formant un grand cercle.
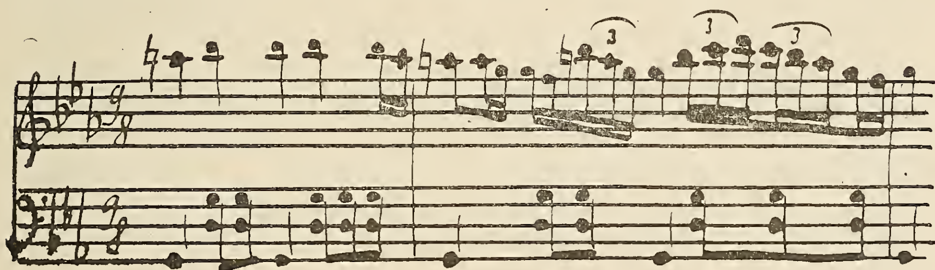
3. Sur une mélodie populaire de Bithynie.

Pachtikos a tenté la solution du problème suivant, plus difficile :
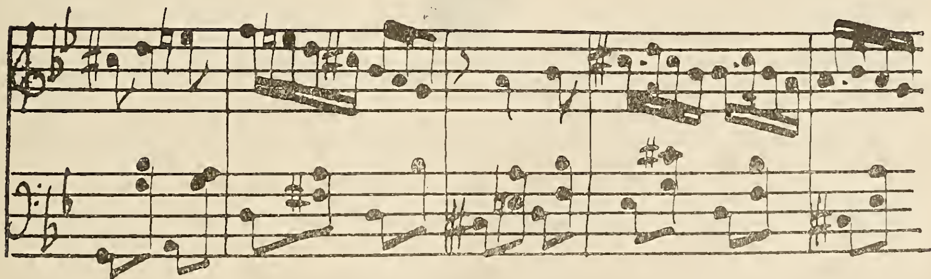


On peut déduire de ces exemples que la formule définitive pour l'harmonisation n'est pas encore trouvée... du moins à notre point de vue occidental.

La musique turque elle-même, qui n'est que de la musique anatolique, d'origine byzantine, a suivi le mouvement, et présente aujourd'hui un grand nombre de pièces harmonisées à quatre voix, telles que les mélodies de la célèbre pièce *Khorkhor Aga*. Mais la plupart des musiciens turcs connaissent notre art de façon trop rudimentaire pour en tirer parti. Ou bien ils accompagnent par un simple rythme [1], comme cet exemple en mode *Kurdili Hidjazkiar :*
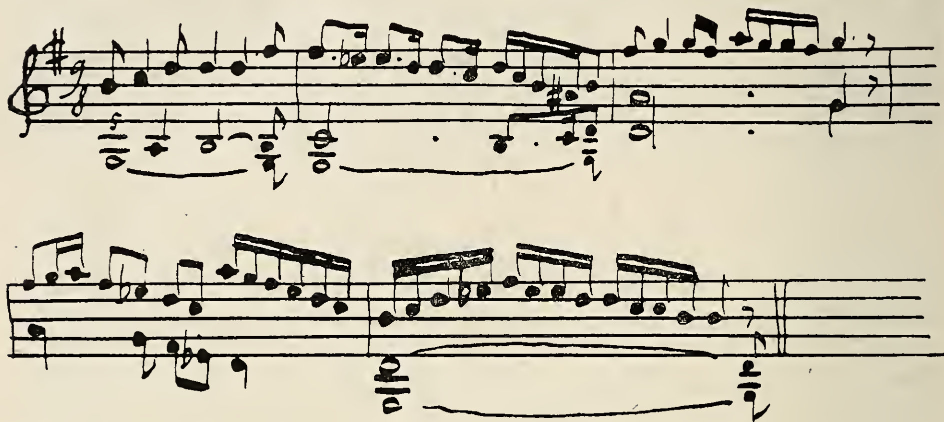


Ou bien ils font d'affreux salmigondis, comme dans cet exemple en mode *Chet Araban* :



1. C'est le procédé suivi par les fabricants de ces petits pianos mécaniques, portés à dos d'homme, et qui vont de rue en rue, de café en café, moudre leurs airs.

Aussi, par décision du ministère de l'instruction publique, une commission a été formée pour étudier la question de l'harmonisation. Elle a pour président Zia Pacha, ex-ambassadeur en Amérique, et par ailleurs musicologue turc des plus distingués. C'est peut-être à son action qu'est due l'élégante écriture du spécimen suivant, en mode *Huzam* [1] :



Tel est l'état actuel de la question. Le code harmonique de la musique anatolique n'est pas encore promulgué, *et adhuc sub judice lis est...*

E. Borrel.

1. Ce mode non transposé a pour échelle : *mi, fa, sol, la♭, si, ut, ré, mi.* Il est traité ici comme ayant pour finale harmonique *si.*





NOUVELLES ET COMPTES RENDUS

Paris. — S'il n'intéressait pas spécialement la musique religieuse, le concert d'inauguration donné à la Sorbonne le 21 décembre, par les soins du Cercle Musical Universitaire, fondé parmi les étudiants et dirigé par MM. Kraemer et Chabé, a donné lieu cependant à l'audition de belles pièces françaises du moyen âge. Dans cette séance, consacrée aux *Primitifs français* (XIIe au XVe siècle), MM^mes Gastoué et Babaïan ont interprété entre autres, parmi un choix de pièces profanes, vocales et instrumentales : *Chantons joyeusement*, noël en séquence, mélodie d'Abailard (1079-1142) ; *Quæ novitas*, extrait d'un « jeu » liturgique, XIIe siècle ; *Agniaus dous agniaus gentis*, XIIIe siècle ; *Jesus Cristz filh de Diu viu*, de Guiraut Riquier (1254-1292) ; *Descendi in hortum*, triple avec accompagnement, commencement du XIVe siècle ; *Contre ce doux mois de mai*, lai à la sainte Vierge, de Guillaume de Machaut (vers 1290-1377). Les instruments seuls interprétèrent le beau motet à trois *Rex beatus*, écrit sur un chant de la Sainte-Chapelle et dédié à Philippe le Bel (vers 1310). Ce fut une belle chambrée, et un grand légitime succès pour nos vieux maîtres français et leurs interprètes.

Beaux succès pour la musique religieuse pendant l'exposition d'art chrétien moderne de la société Saint-Jean, les mercredis 22 et 29 décembre. Le 22, tout un concert était donné par les chœurs de la Schola, choisi parmi de belles œuvres religieuses, françaises de préférence ; le 29, c'était le tour de la « Cantoria », qui eut non moins de succès dans une séance consacrée à des chants de Noël, et qui fut, à la demande générale, redonnée le 15 janvier dans la Salle des Agriculteurs.

Nancy. — Un grégorianiste de nos amis, de passage dans la capitale de la Lorraine, nous adresse cette très intéressante correspondance sur la musique religieuse dans le pays dont il est originaire, et où déjà, M. Raffat de Bailhac, le R. P. Parisot, et autrefois M. Albrecht, à Nancy même, ont fait de bonne besogne, où M. l'abbé Kaltnecker obtient des résultats si précieux, et souvent excellents, dans les séminaires. Mais ces généreux mouvements sont souvent isolés : en voici les raisons, qui hélas ! nous ont été transmises de plusieurs autres endroits, et auxquelles notre correspondant donne d'excellentes réponses :

« La situation du diocèse de Nancy, au point de vue du chant d'église, est à peu près ce qu'était celle des autres diocèses de France il y a trente ou quarante ans. Mais, alors que les évêques qui obéirent les premiers aux directions pontificales, prirent soin que le jeune clergé

fût en état de diriger utilement des chantres et des organistes, le contraire arriva ailleurs et plusieurs années seront nécessaires pour retrouver à Nancy le temps perdu.

« Les efforts déjà accomplis ont pourtant l'approbation épiscopale, en attendant une action plus effective, que faisait augurer l'introduction de la prononciation romaine. Ainsi que le fait remarquer la *Revue Saint-Chrodegang* de Metz, (diocèse voisin de Nancy), la prononciation romaine n'a de raison d'être que si l'on adopte le chant romain.

« Nancy n'a pas encore une commission diocésaine qui s'occupe effectivement du chant grégorien, et les objections qu'on y entend sur le mouvement grégorien sont celles qui ont traîné partout, et que l'on a réfutées cent fois. C'est la « difficulté du chant grégorien ». Elle est en effet réelle pour qui voudrait l'enseigner sans le connaître. Ce point à part, il reste que le chant grégorien n'est pas plus difficile que tout autre chant, et que, les premiers débuts passés, il demande moins de peine, moins de travail, que les diverses musiques par lesquelles on le remplace.

« On dit aussi : « Nous n'avons pas d'éléments ». Mais l'expérience de plus de trente années montre, à qui suit nos congrès ou lit nos revues, que les milieux en apparence les moins artistiques, où il serait impossible de constituer un « chœur », et de chanter en parties, s'ouvrent sans résistance au chant grégorien. En particulier, les groupements modestes d'enfants ou de jeunes filles l'exécutent aisément.

« J'ai été pour ma part, disait au Congrès de Lourdes Mlle Lebègue, fort longtemps sans saisir le sens de l'objection : « Il n'y a pas d'éléments ». Et j'ai fini par me rendre compte que cela voulait dire : Il n'y a pas ici de personnes déjà formées, et nous n'avons rien fait pour en avoir. Car des éléments il y en a partout, et partout on peut chanter. Nous l'avons prouvé par nos fondations campagnardes ou villageoises, plus nombreuses que les grosses organisations des grandes villes. » (*Revue du chant grégorien*, décembre 1920, p. 83). La preuve en serait, pour le diocèse de Nancy, que chaque fois qu'un prêtre de paroisse, simple curé de village, établit un groupe de chanteurs ou de chanteuses, il y a un résultat immédiat. Malheureusement, les efforts sont isolés, et tiennent, faute de direction supérieure, à une action individuelle qui n'est pas remplacée si le prêtre vient à manquer.

« Nous n'avons pas d'argent. » La mauvaise musique coûte plus cher que la bonne musique.

« Le traitement d'un organiste est dispendieux. » Il y a vingt ans le « Réveil des organistes » signalait qu'on trouve toujours de l'argent pour les œuvres nécessaires. Ajoutons que l'on trouve partout des dévouements, souvent désintéressés. Disons enfin qu'une administration habile réserverait, sur la somme qu'elle possède pour la construction d'un orgue, par exemple, la part nécessaire pour assurer le traitement de l'organiste.

« Les livres aussi sont chers. » Nous en savons quelque chose. Mais

faut-il tant de livres pour chanter convenablement l'ordinaire de la messe et des vêpres ? De deux directeurs de schola, lequel dépense le plus ? Celui qui sait sa matière, ou celui qui ne la connaît pas ?

« On objecte en quatrième lieu que le « nouveau chant » n'est pas « enlevant ! » Sur quelles envolées musicales veut-on répondre au *Pater*, à la Préface, à la Bénédiction pontificale ? Si la prière liturgique avait besoin pour s'exprimer d'un mouvement de valse lente ou de marche militaire, l'Église n'aurait pas restauré le chant qu'elle nous présente comme officiel, et ne se refuserait pas à approuver, même pour l'usage local, les airs qu'on voudrait y substituer.

« Que les débuts des grégorianisants aient été timides, que les scholas tremblent parfois lorsque le « lutrin » encore vivant leur fait réponse, on s'explique l'objection. Ce qui n'empêche que, si la schola chante délibérément dans le mouvement voulu, le même lutrin lui reproche aussitôt de chanter trop vite.

« Enfin, on nous dit que le chant grégorien ne convient pas pour les masses. D'abord, il y a plus de douze cents ans que l'église s'en contente pour ses peuples. Nous demanderions ensuite : « Avez-vous essayé ? »

« Ce qui manque généralement pour l'orientation d'un groupe populaire, c'est que les directeurs de ce groupe n'ont personnellement *pas assez travaillé*. On croit qu'il est suffisant de dire aux chanteurs : Chantez ! pour qu'ils chantent. On croit avoir tout gagné quand une foule a, passez-moi le mot, hurlé un refrain de cantique populaire, et l'on se trompe étrangement. (M. Lebègue, *l. cit.*, p. 82-83.) Par la force des choses, le clergé prend en province une part plus considérable au chant de son église que dans les grands centres ; les efforts qu'il fait sont considérables et dignes d'un meilleur succès. Les jeunes prêtres ont rarement les loisirs nécessaires pour acquérir une formation musicale suffisante. Pourtant, il leur faudra enseigner le chant avec sécurité, contrôler parfois l'organiste, distinguer dans les répertoires ce qui est musique d'église ou adaptation de romances ou de chansons, interdites à l'Office, obtenir des écoles libres que la classe de chant soit utile au service liturgique, des patronages de Sœurs que l'on bannisse la pauvre et fade musique en usage, des cercles de jeunes gens que la musique de leurs séances ne s'inspire pas des procédés du café-concert, et en un mot, que l'enseignement accessoire donné dans les œuvres paroissiales ne soit, pour la musique, pas plus que pour le reste, à côté de la ligne droite.

« Il serait inhumain d'exiger tout cela d'un jeune prêtre livré à ses propres moyens. Aussi est-on en droit d'espérer que les prochains Congrès d'œuvres, plus heureux que ceux de 1920, s'intéresseront au chant religieux, que l'Église commande, dût-il être considéré comme un « sport » intellectuel. Le jour où l'autorité compétente élèvera la voix pour utiliser ensemble tous les efforts isolés, le diocèse de Nancy, au prix de moins de difficultés que lors de l'adoption de la prononciation latine, reprendra dans le domaine du chant d'église la prépon-

dérance que lui valent sur d'autres points, tant d'œuvres brillantes et de généreuses fondations. »

Suisse. — *La musique en pays vaudois.* — La cathédrale de Lausanne s'est remplie, deux fois de suite, d'une foule d'auditeurs accourus pour entendre l'immortel chef-d'œuvre du grand J.-S. Bach, la *Passion selon saint Matthieu.* Ce fut le *Gesangverein*, société chorale de Bâle, 230 exécutants, sous la direction magistrale de M. le Dr Suter, qui nous offrit un régal artistique parfait. Les chanteurs bâlois étaient merveilleusement entraînés, puisqu'ils donnent, chaque année, cette œuvre à Bâle, et ils ont rendu les chœurs et surtout les admirables chorals avec une perfection rare. En outre, la collaboration de l'orchestre de la Suisse romande a contribué à faire de ces auditions quelque chose de vraiment incomparable et unique, magnifique et émouvant de grandeur et de profondeur. Un peu plus tard, le public était convié à un concert donné par l'union chorale, avec le concours du chœur du conservatoire et de l'orchestre de la Suisse romande. Au programme, *Jephté,* le célèbre oratorio de Carissimi. Trois motets de Palestrina et de Victoria, le *Factus est repente* de S. Achinger, et enfin la Cantate de Bach *Wachet auf* couronnait le concert avec un beau récital du ténor Plamondon. La belle musique ancienne est en honneur chez nous. Mais Lausanne n'est pas la seule ville vaudoise où l'on entend les grands concerts classiques. Nos petites villes du bord du Léman, elles aussi, possèdent d'excellentes sociétés chorales. Ainsi, Morges, la cité voisine de Lausanne, donnait récemment une audition de *Rebecca,* de C. Franck. Un chœur mixte de 200 exécutants n'a pas craint de s'attaquer à cette partition magnifique mais difficile. Les membres du Corps enseignant de Vezrey-Montreux ont étudié le magnifique oratorio *Judas Macchabée,* de Haendel. Nous sommes revenus absolument enchantés de leur concert.

H. P.

États-Unis d'Amérique. — La « Société de Saint-Grégoire d'Amérique », qui avait organisé le congrès grégorien tenu à New-York l'an dernier, est extrêmement développée, comme l'avait déjà montré la préparation de ce congrès. Elle a été fondée en 1915 à Baltimore, et autorisée légalement en 1918. Association de maîtres de chapelle et d'organistes, pour promouvoir les progrès de la musique sacrée, elle est administrée par un conseil important, avec des vice-présidents chargés respectivement des États du Sud, du Nord, de l'Est, du Middle-West, du Far-West, des États du Centre, et enfin du Canada.

Une revue trimestrielle, *The Catholic Choirmaster*, sert d'organe et de lien entre les membres de la société ; elle est publiée par Nicola A. Montani, 1207, Walnut Street, Philadelphie, avec articles variés sur les diverses formes de la musique sacrée, et encartage de musique. On y publie une « liste blanche » des œuvres autorisées, éditées en

Amérique. Nous y avons vu avec plaisir figurer le nom de Guilmant, avec son *Kyrie alla Palestrina* à 4 v. m., et son délicieux accompagnement du *Tubas cum citharis* transcrite par Dom Pothier, tandis que Gounod y est représenté par certaines de ses œuvres chorales convenables à leur objet, tels que ses antiennes *a cappella* à la Sainte Vierge, *Alma redemptoris* et *Ave Regina cœlorum*.

Le Président est le T. Rev. Dyer, supérieur du Séminaire Sainte-Marie de Baltimore, et le premier vice-président le T. Rev. Léo Manzetti, directeur au même Séminaire ; compositeur de talent et excellent chef de chœur, le Rev. Manzetti est le principal ouvrier de l'organisation de la musique d'église aux États-Unis.

Canada. — La musique religieuse commence, au Canada, à prendre peu à peu le rang auquel elle a droit. Nous relevons avec plaisir la place donnée à la musique française en diverses auditions. Mentionnons entre autres, à Montréal, le concert spirituel donné en l'église Saint-Roch, par la « Chorale Gounod » avec le concours de M. Omer Létourneau, organiste, ancien élève de la Schola de Paris, qui a exécuté les pièces suivantes : Prélude en *ré* et *Allegro* de la 1re symphonie de L. Vierne ; *Scherzo*, Widor; Prélude et fugue en *si bémol*, J.-S. Bach, et *Berceuse* de Vierne. La Chorale, sous la direction de M. Emile Larochelle, a donné le Psaume 150 de Franck et le chœur du cortège de *Crux*, oratorio de F. de La Tombelle. Un salut solennel clôtura cette belle audition. Un *O salutaris* à quatre voix, de M. Edmond Trudel, fit excellente impression.

A Québec, à l'église de Limoilou, à l'occasion d'une messe solennelle des « Chevaliers de Colomb », la maîtrise donna entre autres un *Veni Creator* de M. l'abbé J. Fabre, à quatre voix mixtes, alterné avec le chant grégorien, et des *Invocations à N.-D. de la Victoire* de L. Saint-Réquier, de qui on compte monter là-bas un certain nombre d'œuvres. La maîtrise de cette église, dirigée par M. Alfred Poulin, est, paraît-il, l'une des meilleures du Canada, et les voix d'enfant y sont remarquablement exercées.





L'Orgue en France au moyen âge

II

(*Suite*)

Pour compléter l'histoire de l'orgue à cette époque, mentionnons quelques traits curieux ou intéressants.

Dans l'inventaire après décès d'un chanoine de la cathédrale de Troyes, nous lisons l'estimation en 1438, de « unes petites orgues portatives à main, enchassées de bois, prisées LX. s. t. », (60 sous tournois, environ 144 francs de notre monnaie actuelle). En 1460, un autre inventaire y mentionne « unes régales qui est ung instrument de flûtes en façon d'orgues prisée dix livres tournois », (environ 174 francs).

D'autres inventaires du trésor de Saint-Martin de Tours citent, dès 1493, que ce trésor renfermait un orgue de « moyenne grandeur », dont les tuyaux étaient d'argent, (sans doute un portatif comme les précédents).

On a conjecturé, avec quelque raison, qu'il s'agissait là d'un cadeau princier, probablement royal [1].

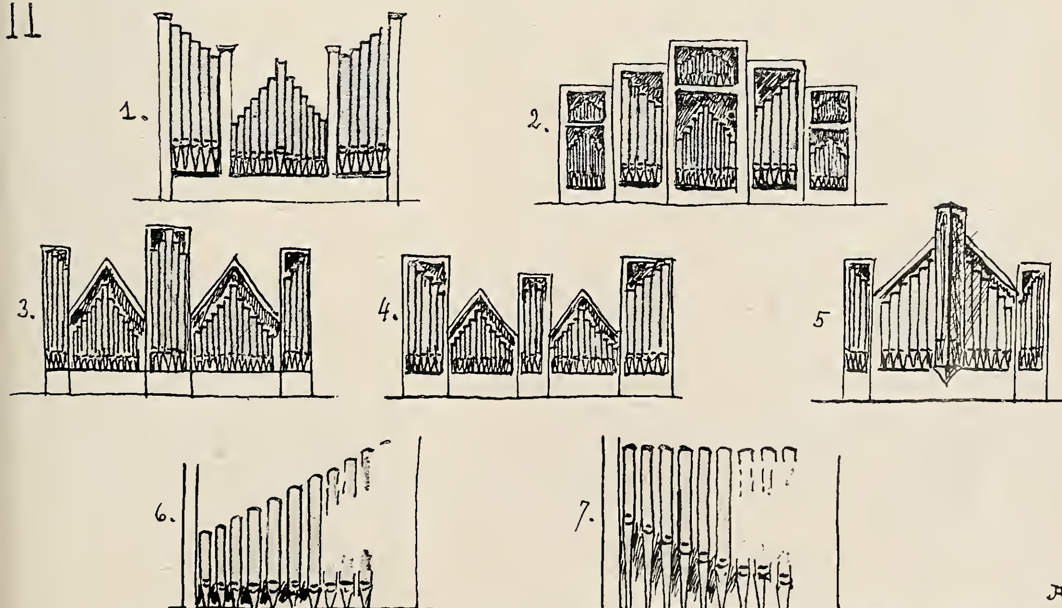
De fait, le roi Louis XI avait une très grande dévotion à saint Martin de Tours, autour de la châsse duquel il avait fait établir « un beau traillis d'argent » au prix de « onze livres tournois pour marc, argent et façon » ; au même roi, on attribue la reconstitution du grand orgue de Notre-Dame d'Embrun, pareillement orné d'une montre d'argent [2], et la fondation des orgues de la collégiale de Cléry, qui ne furent toutefois achevées « grandes et petites orgues », qu'en 1510, par Pierre Jousseaume ou Jousselin [3].

Parmi les autres instruments de la fin du xv[e] siècle, qui soient dignes d'intérêt, citons la construction des orgues de la cathédrale de Bayonne en 1488 [4], et les buffets de la petite église de Soliès-Ville, dans le Var,

1. Comte Paul de Fleury, dans le *Bulletin de la Société française de Musicologie*, n° 2, Paris, 1918.
2. Les plans et dessins du buffet ont été publiés par M. l'abbé Guillaume et M. Roman, dans les Comptes Rendus cités, sessions de 1886 et 1887.
3. *Histoire de Cléry* et de l'église collégiale et chapelle royale de Notre-Dame de Cléry, par Louis Jarry, Orléans, 1899, p. 200-202, et 393.
4. Le marché en est publié dans la *Revue des Sociétés savantes*, 5e série, VI, 1873, p. 315.

I.

I. — PORTATIFS ET POSITIFS, XIIe-XIVe SIÈCLES
(En haut, clavier primitif de régale. — Les soufflets sont de différents modèles.)



II. — SCHÉMAS DE FAÇADES DE GRANDS-CORPS ET DE POSITIFS FIXES, XIVe-XVIe SIÈCLES.

de la cathédrale de Perpignan, dont on trouvera les dessins dans Viollet-le-Duc [1], ainsi que celui de Hombleux (Somme), postérieur de quelques années et détruit, hélas ! par les Allemands, au cours de la guerre de 1914-1918.

*
* *

Si la disposition générale des grands buffets d'orgue paraît être restée, en apparence, et malgré les différences de style, telle qu'elle avait été fixée à la fin du XIVe siècle ou au début du XVe — tuyaux disposés en plates-faces séparées par des tourelles (illustration II, n° 1) elle devait subir néanmoins, au XVIe, de notables modifications dans l'aspect de certaines de ses parties.

Vers la fin du XVe siècle ou au début du XVIe, à part quelques buffets aussi bien du Nord, que du Midi, ou de l'Est (Hombleux, Perpignan, Strasbourg) qui affectent la forme d'une façade en « redans » (illustration, n° 2), le type classique d'une ou deux plates-faces, en mitre ou en rampants, séparées et encadrées de deux ou trois tourelles, plates aussi, reste le plus répandu (*id.*, 3, 4) tant pour les « grands-corps », que pour les positifs des grandes orgues d'église. Cependant, on commence bientôt à surmonter les tourelles de couronnements ajourés, de fleurons, plus ou moins en forme de couronnes ou petits dômes ornés. L'ancien grand orgue d'Angers, terminé en 1517, réunissait très curieusement le type à tourelles couronnées, tant pour le positif que pour le grand orgue, avec la superposition des rangs de tuyaux en usage dans les façades à redans.

Puis, tantôt seule la tourelle du milieu (Chartres, 1501 ; Metz, 2e orgue, 1535), tantôt d'autres (Saint-Bertrand-de-Comminges, vers 1540), commencent à être établies en saillie triangulaire (illustration II, 5) ou semihexagonale, et l'effet en est des plus heureux.

Jusqu'à cette époque, les tuyaux en façade sont en général disposés sur une même hauteur de pied, les bouches étant sensiblement de même niveau ; l'extrémité supérieure des tuyaux dessine l'oblique en escalier que leurs grandeurs relatives appellent. C'est l'héritage de l'antiquité et de l'orgue classique du moyen âge (même illustration, 6).

A partir du milieu du XVIe siècle, où triomphe définitivement l'ornementation « Renaissance », une modification profonde changera cet aspect. Désormais, au lieu que l'ordonnance de la boiserie soit disposée d'après les hauteurs des tuyaux, des « clairs-voirs » élégamment dis-

1. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, t. II, p. 252. Une belle étude, fort détaillée, ornée de nombreuses photographies, de buffets et tribunes, a été consacrée par notre confrère M. Georges Servières à *La décoration des Buffets d'orgue aux XVe et XVIe siècle*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, nos de décembre 1916 et de janvier-mars 1917. Nous ne pouvons mieux faire que d'y renvoyer. — On trouvera également la photographie d'une tribune d'orgue du XVe siècle, à Lamballe, dans la *Vie et les arts liturgiques*, année 1918, page 451, au cours d'un très intéressant travail de M. de Farcy, sur diverses orgues anciennes, d'Angers, La Ferté-Bernard, Lamballe, et d'autres reproductions d'orgue, du XVIe. Enfin, la *Petite Maîtrise*, juin 1916, contient la photographie du buffet de Saint-Savin (Hautes-Pyrénées), du même temps.

posés, rachetant seuls la différence, s'il y a lieu, entre l'extrémité supérieure des tuyaux et la corniche, le contraire se produit : les tuyaux, dans l'orgue Renaissance, seront subordonnés à la frise horizontale plus ou moins imitée de l'antique ; leurs pieds seront plus ou moins prolongés, et les bouches dessinent, en sens inverse de l'ancien orgue, les v ou les rampants, disposition qui deviendra routinière chez les facteurs jusqu'à nos jours (illustration, 7). Les tuyaux de façade, au lieu d'être le principe de l'ordonnance du buffet et de ses harmonieuses proportions, n'apparaissent plus que comme une sorte de décoration du monument qu'est le buffet. L'orgue reconstruit à l'époque de Henri II pour la Sainte-Chapelle semble marquer définitivement le style nouveau du buffet d'orgue [1].

A mon avis, le type précédent, plus logique, était aussi le plus élégant. Pourquoi nos facteurs et architectes modernes ne s'en inspirent-ils pas plus ?

On pourra de même remarquer, par la planche ci-jointe qui représente en premier registre, des portatifs et des positifs du XII[e] siècle au XIV[e], combien leur disposition et le choix de l'ornementation, intéressants et curieux, ont été presque constamment négligés, en notre siècle, par les dessinateurs de façades d'orgue, lorsqu'ils ont cru faire du « roman » ou du « gothique ». Si l'on a à construire un orgue pour une église de style moyen âge, c'est dans les documents reproduits ou résumés dans cette planche que l'on en trouvera les vrais éléments [2].

III

De bonne heure, les organistes et les facteurs se servirent de notations conventionnelles pour indiquer les degrés de l'instrument. Celle dont ils usaient du IX[e] au XI[e] siècle était alphabétique, de *A* à *G*, avec reprise d'octave, mais, tandis que l'*a* de la notation alphabétique vocale commençait au son correspondant à notre *la* grave de la voix d'homme, l'*A* de l'orgue représentait le tuyau le plus grave de l'orgue, correspondant à l'*ut* de la même voix. Ainsi, l'étendue habituelle du clavier, d'ut^2 à ut^4, était à cette époque représentée par un double « alphabet », mais où rien n'indiquait la différence des octaves.

A B C D E F *G* G A
ut ré mi fa sol la si ♭ *si ut*, etc.

Des maîtres y indiquèrent aussi, par l'emploi de points et de traits, les différences de durée entre les sons [3].

1. On en trouvera une belle reproduction dans l'ouvrage de Michel Brenet, *les Musiciens de la Sainte-Chapelle.*
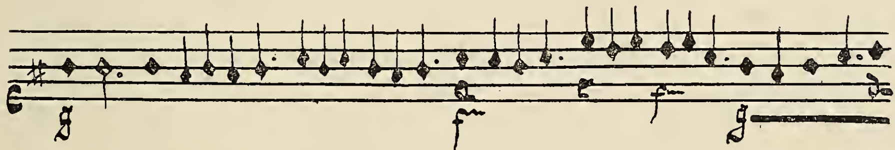
2. Voir, pour la manière dont les schemas du registre II ont été réalisés par les décorateurs du XV[e] siècle et du XVI[e], l'orgue d'Amiens précédemment reproduit, et les autres buffets cités.

3. *Sane punctos ac virgulas ad distructionem ponimus sonorum brevium ac longorum.* (Enchiriadis). Ce texte, où certains musicologues ont cherché à fonder une interprétation du chant grégorien, vise uniquement les pièces d'organum. Voir plus loin la suite de ce texte.

Malheureusement, en dehors des passages des anciens traités d'organum qui usent de ces notations ou s'y réfèrent, aucun exemple pratique n'en a survécu.

Au XIIe siècle, ces particularités avaient disparu, et la musique « organale » s'écrivait comme la musique vocale, jusqu'au jour où de nouvelles innovations, celles de Pérotin, amenèrent, à Notre-Dame de Paris vraisemblablement, la création des notations mesurées, dont le premier type fut justement appelé « organique » [1] à cause de son objet. Et c'est avec cette notation, encore à son premier stade, que fut écrit le « grand livre d'orgue » de la cathédrale de Paris, *Magnus liber organi*, dont les volumineuses copies authentiques se trouvent en diverses bibliothèques de l'étranger [2].

Un peu plus tard, tandis que la notation proportionnelle se développait dans l'écriture des pièces vocales ou des parties instrumentales, une *tabulature* d'orgue s'établit, basée sur la combinaison de la notation mesurée et de la notation alphabétique. Dans l'unique exemplaire qui soit parvenu jusqu'à nos jours, d'un cahier où un organiste du XIVe siècle transcrivait les pièces à son usage, nous prenons l'exemple suivant, caractéristique de l'aspect d'une partition d'orgue à cette époque [3] :



Exemple de notation.

Ici, l'*a* correspond au *la* ; le *b* indique non pas le *si* naturel, comme dans l'ancienne notation alphabétique, mais le *si bémol* ; le *si* naturel est marqué par le signe du dièse, où l'on voit l'origine de la déformation ultérieure qui transforma ce ♯ en *h*.

Les notes indiquées par les lettres se prolongent tout le temps qu'elles ne sont pas remplacées par une autre, tandis que la partie supérieure, en figurations variées, guide le rythme à suivre par l'exécutant.

Le précieux manuscrit de facteur du XVe siècle, que j'ai déjà cité, emploie les mêmes lettres, avec la forme de l'*h* pour le *si*, dans la désignation des degrés de chaque jeu dont il parle.

(*A suivre.*)

A. GASTOUÉ.

1. Elle est ainsi nommée dans le traité d'Amerus, étudié par Aubry et Niemann.
2. Deux à Wolfenbüttel, une à Florence, une à Madrid.
3. British Museum, manuscrit Additional 28.550. Je donne un peu plus loin la transcription de cet exemple.



Étude pratique de Chant

Les Ordinaires de la Messe : I, leur rôle

On sait ce qui est désigné par *Ordinaire de la Messe* : ce sont ces pièces de chant dont le texte ne varie pas, quel que soit le degré moindre ou élevé, du jour liturgique : ce sont les *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus*, *Agnus*, plus le *Credo* qui constitue une classe à part. *Kyrie*, *Sanctus*, et *Agnus* sont répétés à toutes les messes, sauf une seule exception : à la messe des Présanctifiés, le Vendredi Saint. Tous les jours de fête, même en semaine, le *Gloria* est dit, ainsi que la plus grande partie des dimanches : on en excepte ceux de l'Avent, et ceux du temps de la Septuagésime et du Carême, soit en tout treize dimanches. Pour le *Credo*, il est réservé aux dimanches et aux grandes fêtes, sur lesquelles l' « ordo » annuel renseigne. C'est ce qui fait que, de ces cinq pièces, malgré les exceptions plus ou moins rares, est formé l'Ordinaire d'une Messe, ou simplement, par abréviation, la Messe.

Mais, comme ces textes sont ainsi répétés chaque jour ou à chaque solennité publique, on a, de bonne heure, éprouvé le besoin d'en varier les accents musicaux. Déjà, au temps de saint Grégoire le Grand, donc aux VIe-VIIe siècles, s'il n'y avait qu'un motif de *Kyrie eleison*, il était plus développé le dimanche qu'en semaine : les érudits modernes ont identifié ces chants avec ceux des « féries » et des « simples » conservés jusqu'à nous : ce sont les seuls, d'une part, qui correspondent à la description faite par Grégoire le Grand, et, d'autre part, les seuls sur lesquels s'accordent tous les plus anciens manuscrits de l'Ordinaire. Ces manuscrits, il est vrai, ne remontent qu'aux Xe et XIe siècles : ce n'est pas une raison pour croire que les chants qu'ils renferment ne sont pas plus anciens.

De fait, les vieux chroniqueurs citent nommément le nom de quelques auteurs d'autres mélodies ou d'autres paroles du *Kyrie* : ce sont des personnages ayant vécu au IXe siècle et au Xe, qui ont commencé à développer le thème primitif, ou à l'imiter, dans ces pièces plus longues que sont ces beaux chants que nous admirons encore.

C'est pourquoi, sans doute, dans l'Édition Vaticane, le *Kyrie* et le reste de l'Ordinaire des Féries est obligatoire ces jours-là, selon les anciennes coutumes, et par vénération pour ces modulations primitives

des acclamations liturgiques. Car ce que j'ai dit du *Kyrie* peut et droit s'entendre aussi du *Gloria*, du *Sanctus*, de l'*Agnus*.

Aussi, les messes des Féries et des Simples peuvent-elles, et même, à parler strictement, devraient-elles suffire à tout service liturgique. Les autres ordinaires sont effectivement facultatifs.

*
* *

Les titres des ordinaires ne constituent pas en effet une obligation de s'en servir aux jours et aux fêtes dont ils portent le titre : celui-ci constitue seulement une indication, indication précieuse et conforme à la tradition, mais qu'on ne sait toujours bien interpréter.

Il est très intéressant, en effet, de voir, dans la variété des messes offerte par l'Édition Vaticane, la riche mine des chants de l'Ordinaire et comment, sans les chanter tous, ce qui ne peut se faire guère que dans les cathédrales, on a amplement de quoi satisfaire un très captivant répertoire. On peut compléter, d'ailleurs, ces titres d'ordre général par ceux que donnaient, aux mêmes ordinaires ou à peu près, les diverses éditions précédemment en usage.

J'ai entendu, par exemple, bien des personnes se plaindre que la fréquence de l'office du Dimanche ramenât trop souvent la messe *Orbis factor*, malgré ses accents si pieux et si profondément expressifs. Cependant, outre que ce titre n'oblige pas, la Vaticane renferme, parmi les Ordinaires susceptibles de solenniser le dimanche :

1° Celui de l'Avent et du Carême. De celui-là il y a même deux *Kyrie*, entre lesquels on peut choisir ; on peut toutefois remarquer que le premier seul a été de tout temps traditionnel en France, tandis que, chose curieuse, les prêtres chantent plutôt le *Benedicamus* sur l'air du second [1]. Sert à neuf dimanches.

2° Celui du Temps Pascal. Si nous ouvrons les livres antérieurs, nous voyons qu'il était de tradition de s'en servir dès le Samedi Saint. D'ailleurs le R. P. Dom Pothier, ce véritable restaurateur de la phrase grégorienne, a fait remarquer, il y a déjà bien longtemps, comment ce *Kyrie* est la suite et le développement logique de la litanie par laquelle débute la messe de ce jour-là. Six à sept dimanches.

3° Celui des Dimanches « dans l'année ». Mais cet ordinaire ne s'applique pas nécessairement aux trente-six autres dimanches de l'année. En effet, défalcation faite des grandes fêtes ou des fêtes de quelque importance célébrées le dimanche, il y a encore, pour ce jour :

4° L'ordinaire (et même les deux ordinaires) de la sainte Vierge, qui sert non seulement pour les fêtes de la B. V. Marie, mais encore pendant leurs octaves. Donc, on dira ces admirables chants pour les dimanches qui coïncident avec une fête ou le cours d'une octave de la

1. La raison en est d'ailleurs bien simple. C'est que, pendant longtemps, l'édition des chants du Missel, à l'usage exclusif du célébrant, ne donnait que ce ton du *Benedicamus* de l'Avent et du Carême. Les éditions récentes les donnent tous.

sainte Vierge ; ainsi, les dimanches dans les octaves de la Nativité et de l'Assomption, celui du Rosaire, ceux qui coïncident avec la « mémoire » d'une fête moindre, comme la Présentation, etc.

De plus, les vieux livres français indiquent encore cet ordinaire pour le temps qui s'écoule de Noël à l'octave de l'Épiphanie ; il est bien juste, en effet, de donner ainsi un souvenir spécial à la Mère du Christ, en ces jours destinés à commémorer l'enfance de Jésus. Environ six ou sept dimanches.

5° L'ordinaire « pendant les octaves qui ne sont pas celles de la B. V. Marie ». L'occasion s'en présente, pour diverses fêtes tombant en semaine et pourvues d'une octave, mais dont on ne fait pas la solennité le dimanche : on dira donc cette messe les dimanches qui tombent dans l'octave de saint Jean-Baptiste, de saint Laurent, d'un patron local pourvu d'une octave comme saint Louis en divers diocèses de France, etc. Quatre ou cinq dimanches.

6° Enfin, puisque le dimanche réduit au rang simple les fêtes, autres que les plus importantes, qui coïncident avec ce jour-là, le très bel et très pratique ordinaire des « simples » (n° XV), si vénérable et si expressif, est tout indiqué aussi pour ce jour-là. Et, là où il n'est pas en usage, qu'on se donne la peine d'essayer : on sera étonné de l'effet profond et puissant produit par ce *Kyrie* aux invocations variées, ce *Gloria*, — le *Gloria* primitif ébauche du *Te Deum*, — le *Sanctus*, qui n'est autre que la version simple de la messe des dimanches « dans l'année », raison musicale de plus pour le chanter ces jours-là, le bel *Agnus* enfin, qui clôt dignement cet intéressant ordinaire.

Ainsi, nous avons, en résumé, à nous en tenir à la lettre de la Vaticane, *cinq ordinaires* pour le Dimanche, et six avec la messe des simples. Et tous ces chants sont parmi les meilleurs.

Après cela, pour les fêtes, la dernière messe des doubles, celle « des Anges » si aimée, pourra servir pour les fêtes d'ordre moindre, et la première, *Cunctipotens*, conviendra à merveille pour les fêtes de rang plus relevé. On voit, par les œuvres des anciens organistes, que c'est cet Ordinaire qui, pendant des siècles, servit traditionnellement en France pour toutes les fêtes solennelles.

L'indication est précieuse ; elle montre que, en la chantant dans ces occasions, nous serons fidèles à une tradition consacrée de longue date, qui a ses raisons esthétiques et ses profondes convenances. Elle pourra donc servir aux solennités de 1re classe, où on pourra l'alterner avec la messe n° II de la Vaticane, ou avec l'un des chants « *ad libitum* ».

Je conseillerai, entre autres, pour en avoir fait l'essai réussi, le grandiose *Kyrie* « *Clemens Rector* », ou (au temps de Pâques de préférence) le merveilleux *Te Christe Rex* ; on pourra y joindre le *Gloria* n° I, qui fut, dit-on, composé par le pape alsacien saint Léon IX ; l'admirable *Sanctus* I, qui vient de Limoges. Les *Agnus* de cette série « ad libitum » sont moins intéressants [1].

1. On trouvera, pages 275 à 279, de l'ouvrage de A. Gastoué, *le Graduel et l'Anti-*

*
* *

Enfin, le *Credo* n'a qu'un ton « authentique », sous deux formes différentes, usitée l'une en certaines contrées, l'autre ailleurs ; il faut donc éviter de mettre en usage le *Credo* I et le II, si l'on ne veut aller au-devant d'une confusion inévitable.

La Vaticane, pour rester d'accord avec les traditions ou les usages pratiques, a donné en supplément les deux autres chants du Symbole n° III et n° IV : ce dernier est vulgairement nommé « Cardinal », on ne sait d'ailleurs pas pourquoi. Mais ces deux pièces, seuls vestiges de nombreux *Credo* composés à une époque de décadence, et qui ne remontent pas au delà du xve siècle, ne doivent être considérés que comme un moyen de varier le chant ordinaire aux jours de solennité ou de grand concours de peuple.

Une autre fois, nous verrons la manière d'exécuter chacune de ces espèces de chant.

G. PETITCLERC.

phonaire romains, les détails historiques sur l'origine et la date de chacun de ces chants, qui permettront de rectifier les dates erronées données en d'autres éditions.





BIBLIOGRAPHIE

Abbé P. Coudray, Organiste de la cathédrale de Saint-Brieuc : **Méthode préparatoire à l'accompagnement** *du plain-chant grégorien*, in-8° de 54 pages : 5 francs. En vente chez Gaudu, rue de Rohan, Saint-Brieuc.

Méthode élémentaire, très pratique, renfermant d'excellents préceptes, et des exercices réellement méthodiques : l'ensemble est d'une excellente pédagogie, et peut servir avantageusement à toute préparation de l'étude de l'harmonie, des accords et des éléments de l'écriture. Mais nous ferons à l'auteur deux critiques : 1° pourquoi s'attarder à faire étudier un accompagnement note contre note ? 2° Le sentiment harmonique du quatrième mode (p. 37) est complètement méconnu avec l'accord de *mi* pour harmoniser les finales ; à part les formules psalmodiques, les chants de ce mode comportent en effet presque toujours le bémol, — ce qui exclut l'accord *mi-sol-si*, — et se déroulent sur (*do*) *mi-sol* ou *mi-la*, ce qui requiert les accords soit de *do*, soit de *la*, suivant la forme mélodique de la pièce.

Alfred Dabin : **Question Ancienne toujours Nouvelle, ou « 7 sur 10 »**, *à M. l'abbé Rémi Pinsonneau, second vicaire de Saint-Just-du-Haut-Bois, pour l'écrit et l'oral de son premier examen sur la musique*. In-8° de 24 pages, Verneuil-sur-Avre, typographie et lithographie A. Aubert, 1920. Chez l'auteur, à Bourth (Eure) : net, 2 fr. 50.

Les bibliophiles ou seulement les amateurs de curiosités musicales recherchent et classent avec intérêt les brochures rares et singulières que les XVIIe et XVIIIe siècles ont vu éclore sur la musique. M. l'abbé Dabin, l'érudit et spirituel auteur de *Gregoriana*, de *Ab hoc et Ab hac*, qui nous donna l'an dernier ses critiques mordantes et autorisées sur les hymnes de la bienheureuse Jeanne d'Arc, vient d'ajouter à la série de ses brochures piquantes et des plaquettes rares. Sous une apparence pamphlétaire et parfois — que l'auteur nous pardonne cette constatation — un tantinet irrespectueuse pour certaines autorités, M. Dabin pousse à fond une critique documentée, où l'on croirait voir des portraits d'un de ces rares diocèses arriérés, qui se font heureusement de plus en plus rares.

De fait, l'extrait suivant :

> «... Croyez-vous qu'Alexis ait jamais lu le document pontifical ? Il a d'autres chats à fouetter ! Bientôt prosynodal tout à fait, il est, de plus, directeur spirituel, par télégraphie sans fil, des filles repenties de Tananarive en Madagascar. Les quelques loisirs que lui fait sa clientèle chaque jour florissante, il les donne aux coléoptères et aux haches de Saint-Acheul. Et vous allez dans cet intérieur de demi-vierges, d'insectes et de pierres taillées jeter les *Idées de Pie X sur la musique sacrée* ? »

Cher Monsieur l'abbé, vous y allez... un peu fort, mais le trait est si juste.

Citons encore :

« En instituant ces examens, Monseigneur a témoigné de son parfait accord avec le chef de l'Eglise. Présent à l'appel, vous aurez témoigné de votre parfait accord avec le chef du diocèse ». Mais, hélas ! « Monseigneur n'a dans son entourage que des humanistes : il n'a pas de liturgistes... Monseigneur dans son entourage a des premiers ténors, et du plus haut vol, et tant qu'il veut : il n'a pas de chantres. [Il y a là une très belle page sur Pâques à la cathédrale, où, au *Pax vobis*, de l'évêque,] « d'où va venir à Monseigneur le merci auquel il a droit pour la paix qu'il souhaite ? D'un tuyau d'orgue. J'entends la trompette effrayante couvrant les voix plutôt maigres des enfants de la maîtrise, des clercs du séminaire, des gagés du bas chœur »... « Monseigneur dans son entourage a plus de joueurs de flûte que de musiciens. »

Çà et là, l'auteur rend hommage à de belles exécutions de l'office en divers séminaires dirigés par MM. de Saint-Sulpice ou de Saint-Lazare et dans certaines cathédrales. Détachons de son œuvre un dernier tableau vraiment imagé, qui pourrait servir en tel recueil de « morceaux choisis » :

« Hier, par hasard, je découvris, dans un des placards de ma sacristie, le serpent de la paroisse, acheté sous Louis XV 6 livres 8 sols 4 deniers. Il gisait là depuis je ne sais quand, — mettons depuis Charles X, — enseveli dans les dalmatiques et tuniques civiles des diacres et sous-diacres « laïques » de l'ancien régime. Quels doigts pour boucher ces trous ! Que de vent pour emplir cette spirale ! A cause des innombrables *bourdons faux* qu'il dut commettre durant son règne, je le pendis à l'aide d'une faveur mauve parmi les plats à fleurs et les assiettes à coqs de ma salle, vis-à-vis la grosse tintenelle qu'agitait dès 1646 Thomas Le Clicqueteux, crieur de patenôtres en la Charité du lieu : crieur, patenôtres, Charité, aujourd'hui architrépassés. Même sort attend l'ophicléide, serpent à clefs, installé au lutrin sous Louis-Philippe. Un jour, mon successeur le trouvera, sans le chercher, vert-de-grisé, bossué, non loin du compartiment réservé aux feuilles mortes où déjà repose l'innocent répertoire des Enfants de Marie, signé Lambillotte. La belle pièce ! dira l'heureux confrère : *Tuba mirum...* ! Que d'harmoniques sortirent de son pavillon ! Que de joues creuses s'enflèrent à son embouchure ! Vrai, les hommes de ce temps-là étaient forts, plus forts que ceux d'à présent :

Scilicet et tempus veniet...
Grandiaque effossis mirabitur ossa sepulchris.

G. A.

REVUE DES REVUES

(*Articles à signaler*)

The Catholic Choirmaster (New-York), oct. 1920. — Rev. L. Manzetti : *Echos du Congrès grégorien* (l'auteur passe en revue un certain nombre de réflexions de critiques, de questions ou d'objections posées à propos du Congrès de New-York en juin 1920. Très intéressant article qui permet de se rendre compte de l'état d'esprit à ce sujet chez les catholiques des Etats-Unis : l'auteur me semble attacher trop d'importance à la pratique des signes dits « rythmiques », qui n'ont pas été « découverts » mais en grande partie inventés par la nouvelle

école de Solesmes et sont souvent la cause de malheureuses interprétations du chant grégorien).

Revue du chant grégorien, n° 3. — Dom G. Lecroq : *Le verset d'offertoire « Magnus », et la prose « Quem æthera » de la messe et de l'office de Noël* (article excellent, à la fin historique et pratique, où l'auteur se montre en ce genre l'excellent disciple et émule de Dom Pothier). — Madeleine Lebègue : *Les Scholæ féminines et leurs œuvres annexes* (conférence prononcée aux journées grégoriennes de Lourdes en 1920, relatant le chemin parcouru et les expériences faites dans cet ordre d'idées ; à suivre).

Rivista musicale italiana, ann. XXVII, fasc. 4 (novembre 1920). — Dino Sincero : *Musique liturgique et musique artistique* (article de critique à propos du mot du D[r] Weinmann, « que pour être parfaitement conformes aux exigences de la liturgie, n'ont aucune valeur artistique » beaucoup d'œuvres portées aux catalogues des sociétés céciliennes d'Allemagne et surtout d'Italie.) V Fedeli, le *XII[e] Congrès* [italien] *de musique sacrée* (« Il est douloureux de le dire », proclame l'auteur, « en Italie, à la différence d'autres nations avancées, le chant en chœur est peu connu et peu apprécié. » « En Toscane, on ne trouve nulle trace de société chorale. » La réforme du goût vient surtout des *scholae* liturgiques qui ont un double but : « religieux et récréatif, et qui, à ce titre, fonctionnent parfaitement »). — R. Casimiri : *Maurizio Felice* et *Giov. Fr. Anerio* (article très complet et définitif, comme sait les faire l'érudit musicien et fixant plusieurs dates controversées ; Felice Anerio entra « putto cantore » à Sainte-Marie-Majeure en 1568, il avait alors sept à huit ans, et comme il y resta jusqu'en 1574, il fut donc effectivement l'élève de Giov. Maria Nanino, qui fut maître de chapelle de la même basilique de 1569 à 1575. F. Anerio mourut en 1614. Giov. Fr. Anerio vivait encore en 1621).

Collationes Brugenses, rédigées par les professeurs du grand séminaire de Bruges. — Le dernier numéro contient en annexe un bulletin de musique religieuse, où, avec les actes officiels, figure une intéressante bibliographie grégorienne.

Revista Musical Catalana, n° 202. — Documents inédits sur la reconstruction d'un orgue à Igualada en 1495, avec reproduction intégrale des délibérations du conseil général et du contrat passé à ce sujet avec les facteurs Pere Miler et Anthoni Cornalada, « mestres d'orguens ». Les détails proprement musicaux sont malheureusement peu nombreux : on voit cependant que cet instrument comprenait deux orgues superposés, l'un de « cinq palmes et trois distinctions », contenant des flûtes « mélangées et cachées » (?), et un autre de « deux palmes et deux distinctions » avec des flûtes « senas ». Les « mestres d'orguens » s'engageaient à terminer le travail en huit mois, le tout pour cent cinquante livres, payables en trois termes. Le vieil orgue que celui-ci devait remplacer était donné au monastère des Augustins de la même ville.



VARIÉTÉS

La musique vocale des singes

L'article suivant, paru à la veille de la guerre, dans le journal *Cosmos*, a, par suite, passé inaperçu des milieux musicaux. Nous croyons bien faire en le reproduisant ici, et en faisant profiter nos lecteurs des très curieuses observations de l'auteur sur un sujet musical assurément... neuf.

Qu'est-ce-à-dire ? L'homme ne serait-il pas, parmi les mammifères, le seul véritablement musicien ? Les singes posséderaient-ils à un état plus ou moins rudimentaire cet art musical qui consiste à « moduler » des sons ?

Les récits des voyageurs ne manquent pas sur ce point d'observations très intéressantes et même fort curieuses. « Dans les régions équatoriales du Sud américain, aussi bien que dans l'extrême orient de l'Asie méridionale, écrit M. Mahoudeau, professeur à l'École d'anthropologie de Paris, les voyageurs ont constaté que certains singes et certains anthropoïdes faisaient entendre le matin, au lever de l'aurore, et souvent aussi le soir, au coucher du soleil, toute une série de cris excessivement bruyants, généralement très désagréables pour des oreilles humaines, mais qui cependant semblaient avoir un rythme, présenter une espèce d'accord » [1]. Mais qu'on se rassure ; s'il s'agit là de musique, il s'agit d'une musique — c'est bien le cas de lui donner ce qualificatif — toute « simiesque ». On en jugera par les citations qui vont suivre.

Les observations de ce genre concernent deux familles de quadrumanes : les *Hurleurs* ou *Stentors* et les *Gibbons*. On rencontre les premiers dans les régions tropicales de l'Amérique du Sud, les seconds en Indo-Chine et dans les îles de la Sonde.

Les mœurs des *Hurleurs* ont été décrites dès le XVIIe siècle par un médecin allemand, Margraff, auquel on doit une *Histoire naturelle du Brésil*, et qui, pendant son séjour en Amérique du Sud (1636 à 1644), eut souvent l'occasion d'assister à leurs concerts. D'après lui, les hurleurs s'assemblent *tous les jours*, *matin et soir*, dans les bois : « L'un d'eux prend une place élevée et fait signe aux autres de s'asseoir autour de lui pour l'écouter. Dès qu'il les voit placés, il commence un discours

1. P.-G. Mahoudeau, *l'Origine de la musique vocale chez les Primates*, dans *Revue anthropologique*, mai 1914. C'est à cet article que nous avons emprunté notre documentation.

à voix si haute et si précipitée qu'à l'entendre de loin on croirait qu'ils crient tous ensemble. Cependant il n'y en a qu'un seul, et, pendant tout le temps qu'il parle, tous les autres font le plus grand silence ; ensuite, lorsqu'il cesse, il fait signe de la main aux autres de répondre, et à l'instant tous se mettent à crier ensemble jusqu'à ce que, par un autre signe de main, il leur ordonne le silence, et aussitôt ils obéissent et se taisent. Alors le premier reprend son discours ou *sa chanson*, et ce n'est qu'après l'avoir écouté bien attentivement qu'ils se séparent et rompent l'assemblée. »

Les voyageurs modernes, tout en différant sur quelques détails, ont confirmé les principaux traits de ce récit.

« On m'avait dit, raconte Schomburgk, que chaque bande possède un chef d'orchestre se distinguant, par sa voix criarde et plus aiguë, des voix de contrebasse du reste de la bande. On prétendait même que son corps était plus élancé et plus distingué de forme. J'ai pu vérifier l'existence d'un directeur de chant, mais j'ai cherché en vain à apercevoir un singe plus gracieux et plus élevé. Je n'aperçus que deux individus silencieux, assis sur un arbre voisin, où ils étaient probablement placés comme sentinelles ; mais, s'ils remplissaient réellement ces fonctions, leur vigilance était en défaut, car ils ne s'étaient pas aperçus de ma présence... Les individus qui composaient cette bande étaient assis sur un arbre, placés devant moi, ils exécutaient un concert si formidable qu'on aurait pu croire tous les animaux de la forêt engagés dans une lutte meurtrière ; cependant leurs cris présentaient une espèce d'accord.

« Par moments, toute la bande se taisait ; l'instant après, l'un des chanteurs faisait de nouveau entendre sa voix désagréable, et les hurlements recommençaient. On voyait le tambour osseux de l'os hyoïde, qui donne à leurs voix la puissance qui la caractérise, s'élever et s'abaisser pendant qu'ils criaient. Les sons qu'ils émettaient rappelaient tantôt les grognements du porc, tantôt le cri du jaguar se précipitant sur sa proie, tantôt le grognement sourd et terrible du même carnassier reconnaissant le danger qui le menace.

« Une particularité intéressante, ajoute un autre, c'est que le singe hurleur est capable de donner en même temps des sons aigus et des sons graves, de manière à faire croire que deux individus s'accompagnent [1].

« L'examen attentif de l'appareil vocal du singe hurleur nous rend compte de ce phénomène.

« Chez lui, l'air, en sortant des poumons par la trachée, peut suivre en même temps deux directions différentes : ou sortir directement par la glotte, ou passer par une énorme cavité creusée dans l'os hyoïde et

1. On sait que ce phénomène, connu sous le nom de *diplophonie*, a été parfois remarqué sur certains chanteurs ; on n'a jamais pu en donner d'explication ; la trouverait-on dans une particularité physiologique analogue à celle décrite ici ? (N. d. l. R. de la *Tribune*.)

qui forme un véritable résonnateur. L'air qui sort directement donne des sons aigus, tandis que celui qui passe dans la caisse de l'os hyoïde produit des sons graves et sonores.

« En examinant à plusieurs reprises des singes hurleurs, nous avons remarqué que lorsque l'un de ces animaux se livre à ces exercices de chants plus ou moins harmonieux, il se promène seul tout le temps que dure ce concert peu récréatif, tandis que ses compagnons restent dans une immobilité complète.

« Il est à noter que c'est toujours le plus gros mâle qui lance en se promenant ces véritables duos à travers l'espace. »

Les *Gibbons* ou *Hylobates* se livrent eux aussi chaque jour à de semblables exercices vocaux. Voici ce qu'a consigné à leur sujet D. Veth, membre de la Société géographique d'Amsterdam ; il s'agit du siamang (*Hylobates syndactylus*), de l'île de Sumatra :

« Il faut dire que lorsque quelques-uns de ces animaux arrivent à proximité de votre personne, ils entonnent incontinent une musique enragée qui vous déchire les oreilles.

« Des notes les plus élevées et les plus aiguës ils passent subitement aux plus basses. Tantôt ils aboient comme des chiens ou ils crient comme des enfants ; tantôt ils semblent s'exercer à la ventriloquie ou appeler un ami éloigné.

« Parfois leurs cris d'allégresse se changent tout d'un coup en gémissements lugubres. Au premier abord, quand on les entend, on jurerait qu'ils sont au moins une vingtaine ; mais, en regardant bien, on s'aperçoit qu'il n'en faut pas plus de trois ou quatre pour faire tout ce tintamarre. »

Il y a plus. Ces mélodies, paraît-il, si discordantes ne laisseraient cependant pas de se présenter souvent, sinon toujours, sous la forme de phrases musicales. Mais il ne serait pas à la portée de tout le monde de savoir apprécier comme il convient cet art d'un genre unique, il faudrait être soi-même un musicien émérite !

« On doit au naturaliste Waterhouse, écrit M. Mahoudeau, d'avoir pu, en sa qualité d'excellent musicien, reconnaître le caractère véritablement rythmé d'une série de cris poussés chaque matin par un Gibbon agile ou Wouwou qui vivait en captivité.

« Là où les oreilles profanes ne pouvaient percevoir qu'un bruit écrasant, l'oreille du musicien a constaté l'exécution d'une gamme chromatique chantée avec une rare perfection ; aussi Waterhouse a-t-il pu en écrire la notation musicale.

« Le chant que le Gibbon Wouwou fait entendre le matin commence par le *mi* de l'octave médium, puis il monte graduellement de demi-ton en demi-ton jusqu'à l'octave supérieure. Pendant tout le temps de la montée, aussi bien que pendant celui de la descente, le ton fondamental du *mi* du médium persiste toujours, il sert de point de départ, en quelque sorte de base, à tous les autres tons.

« Les sons de la gamme ascendante sont émis d'abord *allegretto*, puis se continuent *accelerando*, ensuite ils vont *crescendo*, mais alors

ils sont plus lents. En descendant, les sons deviennent plus forts et aussi plus rapides, *prestissimo*, puis se terminent très rapidement.

« En finissant sa série de cris, ou pour mieux dire son chant, le virtuose Hylobatide pousse deux fois, de toutes ses forces, un cri retentissant formé par les deux *mi* à l'octave. Waterhouse estime que la durée du *mi* du médium correspond à une blanche et celle du *mi* de l'octave supérieure à une croche.

« Pendant que le Gibbon chanteur se livre à cet exercice vocal, il paraît excité au plus haut degré, car tous ses muscles se tendent et son corps entier se met à trembler, état qui indique évidemment un puissant effort.

« Au point de vue musical, le résultat obtenu par le Gibbon Wouwou est remarquable, « la régularité, la rapidité et la sûreté de ce « chant sont merveilleuses ». Ainsi il est incontestable que les cris effroyables, écrasants, assourdissants poussés par les Gibbons peuvent être de véritables chants d'une parfaite exécution musicale » [1].

Tout cela est très beau, mais... le musicien émérite n'aurait-il pas inconsciemment idéalisé les talents de son élève ? !

G. Drioux.

1. Mahoudeau, *art. cit.*, p. 200.



Le Gerant : Lafontan.

Poitiers. — Société française d'imprimerie

2e Répertoire — CHANT GRÉGORIEN

Accompagnements nouveaux et très faciles du Chant des Offices

Par l'Abbé L. JACQUEMIN

Avec Notice explicative sur les divers chants, par A. GASTOUÉ

1re PARTIE. — **GRADUEL** (*chants pour la Messe.*)

A. Propre du temps. — **B.** Propre des Saints. — **C.** Commun des Saints (*en préparation*).
D. Principaux ordinaires de la Messe.

2e PARTIE. — **ANTIPHONAIRE** (*chants pour les heures du jour.*)

Dans cet ouvrage nous ne donnons que les Chants des Vêpres, et pour certaines fêtes, ceux des Laudes.

AVERTISSEMENTS. — La table générale des sommaires détaillés des accompagnements se trouve dans le 1er fascicule de chacune des divisions de l'ouvrage. Celle des ordinaires de la Messe se trouve aussi page 140 : à la fin du 5e fascicule.

Collection à suivre.

Prix du Fascicule : 1 fr. 50 — 3 fr. *avec majoration temporaire comprise*

1re PARTIE. — **GRADUEL.**

A. Propre du Temps

1er Fascicule.	Temps de l'Avent.
2e —	Temps de Noël I.
3e —	Noël-Épiphanie II.
4e —	Temps de la Septuagésime.
5e —	Mercredi des Cendres, 1er et 2e Dimanches de Carême.
6e —	3e et 4e Dimanches de Carême, Dimanche de la Passion.
7e —	Dimanche des Rameaux.
8e —	La Semaine Sainte.
9e —	Temps de Pâques.
10e —	Du 5e Dimanche après Pâques au Dimanche dans l'Octave de l'Ascension.
11e —	Pentecôte, T. S. Trinité, T. S. Sacrement.
12e —	Du 2e au 6e Dimanche après la Pentecôte.
13e —	Du 7e au 11e Dimanche.

Sous presse :

14e Fascicule.	Du 12e au 15e Dimanche.
15e —	Du 16e au 19e Dimanche.
16e —	Du 20e au 23e et dernier Dimanche après la Pentecôte. (Tome complet).

B. Propre des Saints

1er Fascicule.	Novembre à Janvier.
2e —	Février.
3e —	Mars à Mai.
4e —	Juin, Sacré Cœur, Précieux Sang.
5e —	Du 2 Juillet au 15 Août.

Sous presse :

6e Fascicule.	Du 16 Août à fin Septembre.

(*A suivre*).

C. Commun des Saints (*en préparation*).

D. Principaux ordinaires de la Messe

1er Fascicule.	Asperges me, Vidi aquam, ordinaire du Temps Pascal, les deux ordinaires des Fêtes solennelles, 1er ordinaire des Fêtes doubles.
2e Fascicule.	2e, 3e 4e et 5e Ordinaire des Fêtes doubles, ordinaire des Fêtes de la Sainte Vierge.
3e —	Ordinaire des Dimanches dans l'année, des Octaves, des Dimanches de l'Avent et du Carême, des Féries de l'Avent et du Carême. Credo I. II. III.
4e —	Credo IV et les Trois Messes de Dumont, conformes aux éditions authentiques.
5e —	Messe des Morts, Messe de Mariage.

(Tome complet).

2e PARTIE. — **ANTIPHONAIRE.**

1er Fascicule.	Tons communs des Vêpres, Deus in adjutorium, les huit Tons des Psaumes, Versicules et Benedicamus.
2e —	Vêpres du Dimanche, avec les Psaumes entièrement notés, Suffrages & Antiennes finales à la Sainte Vierge.
3e —	Vêpres des Dimanches de l'Avent, Grandes Antiennes O, 1res Vêpres de Noël.
4e —	Des Laudes de Noël à l'Octave de la St-Jean.
5e —	De l'Épiphanie à Pâques.
6e —	De Pâques au Dimanche dans l'Octave de l'Ascension.
7e —	De la Pentecôte au T. S. Sacrement.

(*A suivre*).

SOMMAIRE DE LA TRIBUNE MUSICALE

FÉVRIER 1921.

MARS 1921. — XXII[e] ANNÉE

LA TRIBVNE

DE

SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE ET D'ART RELIGIEUX

LITURGIE — ARCHÉOLOGIE CHRÉTIENNE

PUBLIÉE SOUS LES AUSPICES DE LA

Schola Cantorum



Giraudon, photographe.

SOMMAIRE



Le N°: 1 fr. 75

AU BUREAU D'ÉDITION DE LA *SCHOLA CANTORUM*

269, Rue Saint-Jacques, 269

PARIS (V[e])

N° 256. — 4[e] N° Abon[t] 1920-1921

La présente Revue parut pour la première fois en janvier 1895, avec le titre et les collaborateurs suivants :

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

FONDÉE POUR ENCOURAGER

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne
La remise en honneur de la musique palestrinienne
La création d'une musique religieuse moderne
L'amélioration du répertoire des organistes

COMITÉ DE LA SOCIÉTÉ

M. ALEXANDRE GUILMANT
Président

M. le Prince DE POLIGNAC — M. BOURGAULT-DUCOUDRAY
M. VINCENT D'INDY
MM. G. DE BOISJOSLIN et CH. BORDES
Secrétaires

COLLABORATEURS DU JOURNAL

RR. PP. Dom POTHIER — Dom MOCQUEREAU — Dom BOURIGAUD — R. P. LHOUMEAU — M. l'abbé CARTAUD — M. l'abbé VELLUZ — M. l'abbé PERRUCHOT — MM. C. BELLAIGUE — C. BENOIT — BOURGAULT-DUCOUDRAY — G. DE BOISJOLIN — CH. BORDES. — MICHEL BRENET — J. COMBARIEU — P. CRESSANT — A. ERNST — H. EXPERT — A. GUILMANT — A. HALLAYS — V. D'INDY — A. JULLIEN — P. LALO — F. PEDRELL — A. PIRRO — G. SERVIÈRES — DE SAINT-AUBAN — J. TIERSOT — Dr WAGNER — A. WOTQUENNE.

Parmi les autres collaborateurs plus récents, citons encore :

S. G. Mgr FOUCAULT — R. P. Dom L. DAVID — R. P. J. BORREMANS — M. l'abbé P. BAYART — MM. Ant. AUDA — Eug. BORREL — A. GASTOUÉ — F. DE LA TOMBELLE — J. PEYROT — H. QUITTARD — F. RAUGEL — A. SÉRIEYX — J. DE VALOIS.

“ **La Tribune de Saint-Gervais** ” paraît mensuellement ; Revue *musicologique* et d'*Art chrétien*, elle s'adonne spécialement au *Chant grégorien* et *Populaire*, à la musique *polyphonique* et *d'orgue* ; elle contient, de plus, de nombreuses études sur des sujets variés de *liturgie*, d'*archéologie chrétienne*, d'*art religieux*.

Les abonnements partent du mois de Décembre

Prix d'un fascicule : **1** fr. **75**

Prix des anciennes collections de la Tribune de Saint-Gervais

1895, sans supplément. **40** fr.	1897, sans supplément. **20** fr.	1899, sans supplément. **15** fr.
1896 — — **30** fr.	1898 — — **18** fr.	1900, **12** fr., et les suiv. **10** fr.

Les années de 1895 à 1914 y compris : **275** francs.
Les années suivantes sont au prix actuel de l'abonnement.

	France, Belgique et Colonies	*Union Postale et Étranger*
Abonnement ordinaire	**18** »	**19** »
Abonnement réduit réservé à MM. les Ecclésiastiques, les Communautés, les Professeurs et les Élèves de l'École	**17** »	**18** »

Pour donner satisfaction à notre clientèle, nous ferons *un abonnement global*, comprenant la “ **Tribune musicale** ”, la “ **Tribune de St-Gervais** ” et les “ **Tablettes de la Schola** ” :

	France, Belgique et Colonies	*Union Postale et Étranger*
Abonnement	**37** »	**39** »
Abonnement réduit réservé à MM. les Ecclésiastiques, les Communautés, les Professeurs et les Élèves de l'École	**35** »	**37** »



BREF DE S. S. PIE X

à Charles BORDES

FONDATEUR DE LA *Schola Cantorum* ET DE LA *Tribune de Saint-Gervais*

PIUS PP. X

Dilecte Fili, salutem et Apostolicam Benedictionem. — Pergratum Nobis, ut intelligi potest, faciunt, quicumque illud propositum, quod mature inivimus, cantus liturgici ad veterem normam revocandi, labore sollertiaque sua faciunt expeditius. In hoc numero novimus peculiarem deberi locum tibi, qui vel ante, quam de Musica sacra praescriptum a Nobis esset, SCHOLAM CANTORUM istic ad vota Nostra institueris, et legitimam cantus Gregoriani disciplinam propagare non cesses. Quare habe tibi, quam mereris, a Nobis laudem, grataeque significationem voluntatis, simulque scito, Nos ab ingenio diligentiaque tua uberiores quoque exspectare, Deo adiuvante, fructus. Interea coelestium auspicem munerum, ac benevolentiae Nostrae testem tibi, dilecte Fili, Apostolicam benedictionem amantissime in Domino impertimus.

Datum Romae apud S. Petrum die 11 Iulii an. MDCCCCIV, Pontificatus Nostri anno primo.

PIUS PP. X.

PIE X, Pape.

Cher Fils, salut et bénédiction Apostolique. — Il Nous est fort agréable, comme on peut le penser, que le travail et les soins éclairés de diverses personnes avancent la réussite du projet, que Nous avons mûrement réfléchi, de rappeler le chant liturgique à son ancienne forme. Au nombre de ceux-là, il convient de vous donner une place particulière, à vous qui, dès avant que Nous ayons prescrit quelque chose sur la Musique sacrée, aviez déjà fondé la *Schola Cantorum*, conformément à Nos désirs, et qui ne cessez de propager partout la légitime discipline du chant grégorien. Recevez-en de Nous la louange que vous méritez, et la marque de Notre volonté reconnaissante, et sachez en même temps que Nous attendons encore de votre zèle ingénieux, avec l'aide de Dieu, les fruits les plus féconds. Nous vous accordons donc dans le Seigneur, de la façon la plus affectueuse, la bénédiction Apostolique, comme gage des faveurs célestes et témoignage de Notre bienveillance envers vous, Cher Fils.

Donné à Rome près Saint-Pierre, le 11 juillet 1904, la première année de notre Pontificat.

PIE X, PAPE.



LE BUREAU D'ÉDITION

DE LA *Schola Cantorum*, à PARIS

Tel est le titre que Ch. BORDES, l'illustre apôtre de la restauration de la musique d'église en France, donna, en 1896, à l'une de ses fondations.

De concert avec Alex. GUILMANT, le grand organiste, et le maître compositeur V. d'INDY, qui a continué d'en assumer la direction, Ch. BORDES avait donné à son *Bureau d'Édition* la devise même, les "Quatre Articles" qui furent la charte de fondation de la *Schola :*

1° L'étude et la propagande du *Chant grégorien*, restitué par Dom POTHIER ;

2° La remise en honneur du répertoire « A cappella » ;

3° La création d'une *musique religieuse vocale moderne*, respectueuse des prescriptions et des formes de la liturgie ;

4° L'amélioration du *répertoire des organistes*, dans la même orientation.

La Schola Cantorum a pris ainsi l'initiative du mouvement de la réforme de la musique religieuse en France ; elle a été comme la « maison mère » des missionnaires de cette réforme, et des organisations qui tendent au même but.

Le Bureau d'Édition tient à rester fidèle à cet idéal : il a puissamment aidé les différentes fondations qui se sont occupées de la diffusion de la bonne musique d'Église ; on peut dire qu'il n'a pas failli à son but.

Tant par ses *rééditions des maîtres anciens*, que par les *publications des compositeurs modernes*, il s'est toujours efforcé de rester dans la ligne de la musique religieuse vraiment *classique*, en se montrant en même temps le partisan résolu d'un art « vraiment moderne », héritier des justes traditions, mais jamais « moderniste ».

Les collections d'œuvres de PALESTRINA, JOSQUIN DES PRÉS, ORLANDE DE LASSUS, VICTORIA, parmi les anciens ; celles de BORDES, GUILMANT, d'INDY, chanoine PERRUCHOT, chanoine C. BOYER, F. de LA TOMBELLE, etc., parmi les modernes, tant dans la forme du MOTET que dans le CANTIQUE en langue vulgaire ou les pièces d'orgue ; les publications pratiques de CHANT ou d'ACCOMPAGNEMENT GRÉGORIENS, de A. GASTOUÉ, abbé JACQUEMIN, etc., sont un sûr garant de ce que vaut le Bureau d'Édition de la Schola, qui continue, plus que jamais, de par sa fondation et ses origines, à se consacrer exclusivement aux plus beaux modèles de la musique religieuse.

LA TRIBVNE DE ST-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE & D'ART RELIGIEUX

PUBLIÉE SOUS LES AUSPICES DE LA

Schola Cantorum

Chant grégorien et populaire. — Polyphonie et Orgue. — Liturgie et Archéologie chrétienne.

ABONNEMENT	BUREAUX	ABONNEMENT
France et Colonies, Belgique. 18 fr. Union Postale (autres pays). 20 fr.	Au BUREAU d'ÉDITION de la Schola *269, Rue Saint-Jacques* PARIS	Pour MM. les Ecclésiastiques, pour les Communautés, les Professeurs et Élèves de l'Ecole. 17 fr. (France et Colonies, Belgique).

Le numéro : **1 fr. 75.** — Les abonnements partent du mois de décembre de chaque année.

SOMMAIRE

Le Rythme des Mélodies grégoriennes

I. — A propos d'un article récent

Les doctrines de feu Houdard, longuement réfutées autrefois par M. l'abbé Vigourel, par Pierre Aubry, Combarieu, et depuis par P. Wagner, A. Gastoué, etc., reviennent depuis quelque temps à la mode ; elles ont été lancées à nouveau et soutenues par un petit groupe actif que dirige un professeur de philosophie, le chanoine Besse, entouré principalement de littérateurs et d'artistes qu'aucune compétence musicale ne paraît spécialement désigner, mais qui ont su intéresser à leurs idées un musicologue de talent bien connu, Maurice Emmanuel, dont le savoir en fait d'art antique est indéniable. C'est pour répondre aux postulats dont ce dernier s'est fait le porte-parole, que M. J. de Valois, qui n'est pas nouveau pour nos lecteurs, a bien voulu écrire cette remarquable étude que nous sommes heureux de publier.

***

La *question du Chant liturgique*[1] étant toujours d'actualité, il n'est pas trop tard pour revenir sur l'article que lui a consacré M. Maurice Emmanuel à propos d'une exécution musicale donnée à la Société nationale des Beaux-Arts, le 25 mai 1920.

Cette étude n'a pas manqué d'attirer l'attention. Après avoir exposé les résultats qu'obtint l'excellente formation chorale dirigée par M. le Chanoine Clément Besse, en recourant à la méthode rythmique de M. Houdard, l'auteur résume en quelques pages ses objections concernant la théorie du rythme, telle qu'on la trouve condensée dans les *Mélodies grégoriennes* de Dom Pothier et dans tous les ouvrages dont cet incomparable petit livre a été l'occasion.

Les objections ne sont pas nouvelles ; pourtant, elles demandent à être examinées au passage, comme émanant d'un écrivain à qui l'on doit une très grande part d'admiration pour les travaux remarquables et définitifs qu'il a consacrés à la rythmique des Anciens.

Au surplus, M. Emmanuel nomme comme principaux adversaires de la méthode dite « bénédictine », le P. Dechevrens[2] — auquel se rattachent surtout le P. Fleury, le P. Bonvin, et le P. Thibaut, — M. Hugo Riemann, M. Houdard, le regretté P. Lhoumeau et M. le chanoine Bourdon. A cette liste, on pourrait ajouter le nom du Dr Wagner, dont les

1. *Un chœur au Salon. — La question du Chant liturgique*, par M. Emmanuel. (Le *Correspondant*, 25 juin 1920, pp. 1035-1045.) Cette audition a été donnée avec le concours des orphelines des Franciscaines de Saint-Germain-en-Laye. La beauté et l'excellente formation des voix auxquelles tous rendent hommage ne sont pas en cause, mais seulement le système Houdard, dont M. Trotot-Dériot nous dit qu'il exprime « une gradation dans la laideur ». Cf. *La Vie et les arts liturgiques*, août 1920, p. 475-480.

2. Nous n'avons pas l'intention de discuter en détail un système généralement abandonné aujourd'hui et que, seules, la science et la probité du P. Dechevrens pouvaient faire accueillir avec sympathie. Ses transcriptions, parfois fantaisistes, s'expliquent par la déformation évidemment subconsciente que produit souvent un faux concept à l'état de réalisation. Douée d'une vision très aiguë, cette vaste intelligence a laissé des œuvres qui feront époque. Et, si l'on peut constater certaines affirmations, ébranler, détruire même la charpente de certaines thèses si chèrement reprises dans les *Voix de S. Gall*, on utilisera du moins avec le plus grand fruit ces *Etudes de Science musicale* qui sont une somme d'idées toujours neuves et de puissantes suggestions. Cf. *Le mensuralisme exposé par un mensuraliste* (R. P. Bonvin), suivi de la *Réponse* de M. Gastoué, *Trib. de S.-G.*, 1910, pp. 217 et suiv. La *Musica sacra* de Toulouse a publié récemment la traduction d'un article anglais, signé PP. et qui a pour titre : *La musique liturgique au point de vue rythmique jusqu'au* XIIIe *siècle.* (Juillet-août, p. 25-28 ; sept.-oct., p. 33-35.) L'auteur (le P. Bonvin) cite sans les comprendre plusieurs textes des théoriciens, et avance pompeusement que les bénédictins ont basé leur explication du rythme grégorien sur les écrivains des XIIIe et XIVe siècle. Le P. Dechevrens ne pouvait être plus mal desservi. Dom David donne une excellente mise au point de cet *Exposé fantaisiste* dans la *Revue du Chant grég.*, nov.-déc. 1920.

Quant à la rythmique de M. Riemann, on sait que, de parti pris, cet auteur fait rentrer tous les genres musicaux dans le cadre d'une idée préconçue. Plus encore que sa théorie du rythme grégorien, sa façon de concevoir les *maneries* ou modes rythmiques du moyen âge suffit à nous mettre en garde contre une telle généralisation de l'esprit de système.

théories si suggestives se rapprochent en définitive, par plus d'un point, des doctrines que prétend combattre cet érudit d'une si haute valeur.

D'autre part, les ouvrages récents du P. Lhoumeau et de M. Bourdon[1] permettent de situer, de jauger avec une exactitude plus minutieuse un ensemble d'idées et d'objections auxquelles semblent s'apparenter certaines conceptions rythmiques de M. Jean Beck[2], et il ne sera pas inutile de rechercher la « part de vérité qui serait contenue dans chacune de ces méthodes »[3].

En fait, la *Revue grégorienne*[4] considère à juste titre que le toit bénédictin est, pour l'avenir du rythme grégorien, plus qu'un « abri provisoire » ; il est toutefois permis d'être d'un avis opposé, et déclarer son désenchantement est un acte de sincérité qui n'est pas sans beauté : il n'est que juste d'en louer M. Emmanuel.

*
* *

La forme mélodique des chants liturgiques n'a été fixée qu'au XIe siècle, assure M. Emmanel ; auparavant, c'était une sténographie reproduisant le *sens* du mouvement *vocal*, sans en déterminer l'amplitude[5]. Présentée sous cette forme absolue, l'affirmation semble quelque peu inexacte. En fait, l'histoire de la notation neumatique nous révèle les essais persévérants des théoriciens, suivis par les copistes, et les résultats intéressants auxquels ceux-ci étaient parvenus. Et il s'agit ici non seulement des manuscrits dans lesquels on constate l'emploi d'une ou de plusieurs lignes, mais aussi des codices écrits en notation dite « *in campo aperto* ». Pour les premiers, « le point de départ sur lequel on se fixait pour marquer la valeur des intervalles était la ligne réelle ou imaginaire qui se trouvait sous le texte, puis on sentit le besoin d'y ajouter une nouvelle ligne avec une lettre en tête, nommée clef, qui indiquait la note portée par cette ligne ; d'autres lignes furent ajoutées suivant les besoins, lorsque la mélodie s'étendait soit à l'aigu, soit au grave ; enfin, Guy d'Arezzo, au XIe siècle, arrrêta le nombre des lignes à quatre »[6].

1. Ant. Lhoumeau, *des Chants métriques*, Lyon, Janin, 1920. — A. Bourdon, *Essai pratique de rythmique grégorienne* ; *méthode de chant grégorien*, 2 vol. in-8°, Tours, Mame, édit., et chez l'auteur, à Rouen.

2. Personne ne songe à disputer à M. Beck la primeur de sa théorie nouvelle sur le *cantus planus* dont, seule, la *seconde manerie* donnerait, nous dit-il, une explication satisfaisante. Il est assez étrange de vouloir expliquer le rythme *libre* avec les données plus ou moins artificielles d'un genre très *strictement mesuré* et *en principe*, — nous ne disons pas : en pratique, construit d'après des règles d'un immuable rigorisme. Cf. *La musique des Troubadours*, Paris, Laurens, éd., p. 56.

3. Cf. Emmanuel, *ibid.*, p. 1044.

4. Sept.-oct., 1920, *Bibliogr.*, p. 34 ; Emmanuel, *ibid.*, p. 1043.

5. Emmanuel, *ibid.*, p. 1039.

6. Dom A. Gatard, *La musique grégorienne*, Paris, Laurens éd., 1913, p. 57-8. Cf. aussi le *Précis d'histoire de la notation neumatique*, au 3e vol. de la *Paléogr. musicale*. De son côté, M. Gastoué remarque que certains manuscrits français et aquitains ont été « notés avec tant de soin que l'on peut en lire les mélodies avec presque autant de sûreté que si les signes étaient écrits sur une portée ». Cf. *Les origines du chant romain*, Paris, Picard, éd., 1907, p. 167.

Le célèbre moine de Pompose n'a donc fait que *mettre au point* un système dont l'idée, et en partie la réalisation, appartiennent à une époque antérieure. Que voyons-nous, en effet, dans les manuscrits en neumes purs ? Les uns échelonnent les groupes, d'autres ont recours à divers procédés de notation parallèle ou emploient certaines lettres ; plus tard, Hérimann Contract cristallisera cette idée en l'érigeant en système. De plus, les notations dites « rythmiques » fournissent sur ce sujet des renseignements curieux et particulièrement instructifs. Enfin, pourquoi M. Emmanuel passe-t-il sous silence l'importance de la notation alphabétique dans la fixation des mélodies [1] ?

Certaines lettres employées dans les notations dites « rythmiques » désignent incontestablement la hauteur relative des sons et non point le rythme, comme l'a démontré d'une façon si remarquable M. Baralli, dans la *Rassegna Gregoriana* [2]. De même, un intervalle est-il affecté d'un signe indicateur ou modificateur ? on ne peut en conclure que, dépourvu de ce même signe, il doive néanmoins être toujours interprété de la même manière ; au contraire, un examen minutieux des manuscrits apporte avec netteté la certitude qu'une autre lecture est possible et légitime, dans des cas déterminés d'une façon très claire par la place des différents groupes. L'apposition peut donc concerner le rythme en modifiant complètement ou d'une façon relative — c'est le cas des nuances d'expression, le groupe ou la note qu'elle affecte ; elle aide aussi à préciser la grandeur des intervalles.

(*A suivre.*)

J. de Valois.

1. Sans compter les séquences qui, dès la première moitié du IXe siècle, développent un motif antérieur et nettement déterminé ; etc...
2. Cf. *Rass. greg.*, 1905, col. 515 et s., 1908, col. 325 et suiv.



NOUVELLES ET COMPTES RENDUS

Association Amicale des Chanteurs d'Eglise.

Cette association fondée, sous la présidence d'honneur de S. E. le Cardinal Dubois, archevêque de Paris, et sous la direction de M. le Chanoine Reymann, a donné une magnifique preuve de sa vitalité, en organisant sa première réunion solennelle à l'église de la Trinité, le jeudi 3 février 1921. Plus de 200 exécutants, un beau programme, exécuté de façon excellente, un éloquent discours de M. le chanoine Poulin, la présence du maître V. d'Indy au pupitre directeur, de M. Charles Quef au grand orgue, de M. Cœdès-Mongin à l'orgue du chœur, une assistance des plus nombreuses, que S. E. le Cardinal lui-même avait tenu à venir bénir : tout concourut à donner à cette manifestation d'art religieux un éclat extraordinaire.

M. Quef interpréta avec la plus grande distinction de style des pièces d'André Raison, organiste de Sainte-Geneviève et des Jacobins de la rue Saint-Jacques, entre 1687 et 1714, et de Jean-Sébastien Bach : une fois de plus, le Choral 45 invita l'assistance à se recueillir dans la paix intérieure, et la grande *Toccata* et *fugue* en *ré mineur* rayonna dans l'espace sonore avec le déchaînement de ses rythmes et le lumineux vertige de ses harmonies.

Le *Fulgebunt justi*, de Roland de Lassus, le touchant *Peccantem me quotidie* de Palestrina, le *Requiem* et *Kyrie* de Mozart, l'*Halleluiah* du Messie remplirent la première partie du programme. Le sermon fut suivi d'un salut solennel, harmonieusement composé de l'*Ave verum* de Guy Ropartz, du *Sancta Maria succurre miseris* de V. d'Indy, chantés *a cappella* ; d'un *Tu es Petrus* de Th. Dubois, et du *Tantum ergo sacramentum* de Palestrina, écrit sur le thème du *Pange lingua*. Le *psaume CL* de César Franck servit, à cette réunion, de conclusion splendide. S. E. le Cardinal, après la Bénédiction, tint à exprimer son « ravissement de tout ce qu'il avait vu et entendu », et à féliciter *l'Association Amicale des Chanteurs d'Eglise*, de son effort artistique et liturgique, et à lui adresser le plus encourageant des *Perge ità*.

Formée, comme l'indique son titre, par les chanteurs réguliers des églises de Paris, où primitivement l'esprit syndicaliste avait eu tendance à souffler, cette Association est bien une « amicale », et de nom, et de fait, c'est-à-dire une œuvre d'entr'aide et de secours mutuels, en même temps que d'intérêts professionnels.

Quand donc les Maîtres de chapelle et les Organistes, malgré des invitations réitérées, en feront-ils autant que leurs chantres ?

Félix Raugel.

Paris. — Les séances de musique religieuse à l'Exposition d'art chrétien moderne au Pavillon de Marsan ont continué en janvier.

Le dimanche 16 janvier, la maîtrise de Saint-Eustache a donné à l'exposition d'Art Religieux du Pavillon Marsan, sous la direction de M. Félix Raugel, une audition de musique religieuse française ancienne et moderne. Au programme : des œuvres de Josquin des Prés, J.-Ph. Rameau, César Franck, Th. Dubois, Ch.-M. Widor, G. Fauré, C. Gauthiez, et des Noëls recueillis et harmonisés par A. Gastoué, P. Ladmirault et A. Bertelin. Le motet *Laboravi* de Rameau sonna particulièrement bien sous les voûtes du grand hall dont l'acoustique est excellente ; M. Am. de Vallombrosa, organiste du grand orgue de Saint-Leu, et Mlle Brodu accompagnèrent au clavier tout le programme avec le plus distingué et souple talent.

Il serait à désirer que notre magnifique musée des Arts décoratifs s'enrichît d'un petit orgue ancien, et d'un clavecin les jours où des spécimens intéressants de notre ancienne facture instrumentale française seraient menacés de vandalisme réparateur ; ce serait un précieux appoint artistique pour les auditions de musique qui se donneront chaque année dans le cadre magnifique de notre musée des Arts décoratifs. Nous adressons ce vœu au savant conservateur de ce magnifique établissement.

Grand succès pour cette audition, continuant si dignement la série ouverte par la Schola et par la Cantoria. L. T.

= Mais les organisateurs de l'Exposition ont cru devoir aussi, dans une pensée d'éclectisme indépendant, donner place à un chœur, excellent il est vrai en tant que formation vocale, mais imbu des théories fantaisistes de feu Houdard en fait de rythmique grégorienne : la chorale des orphelines Franciscaines de Saint-Germain-en-Laye, sous la direction de M. le chanoine Clément Besse. Il est très curieux de lire l'appréciation portée sur l'interprétation « alla Houdard » — que ses partisans voudraient faire passer pour la construction rythmique elle-même — appréciation d'un critique musical planant au-dessus des querelles d'école, M. A. Boschot, dans *l'Echo de Paris*, à la suite de ce concert :

« L'exécution du plain-chant, telle que la comprend la chorale du chanoine Besse, mérite de retenir l'attention. Nous savons que c'est là une question brûlante : on y apporte quelquefois une érudition énorme et peu de bienveillance. Au point de vue historique, aucune publication, si importante soit-elle et quels que soient les progrès qu'on lui doive, ne peut prétendre à épuiser ni à clore une question. Aussi bien, il faut lire l'article M. Maurice Emmanuel (*Correspondant* du 25 juin dernier)... Et, puisqu'il s'agit du liturgique, il me semble que le *poverello* d'Assise, ou l'un de ses disciples nous dirait :

« Quittons un peu tous les vieux textes : *aliquid amplius invenies in silvis quam in libris* : sachons écouter et comprendre nos frères les oiseaux ; le chardonneret ne chante pas comme la mésange ; et tous les deux, pourtant, ils chantent la gloire du Seigneur. »

— Fort bien, répondra-t-on. Mais le *poverello*, comment ferait-il chanter *ensemble* le chardonneret et la mésange ?... Il faut une doctrine, et qu'elle soit acceptée de tous : construisons-la.

« Cette construction est-elle *ne varietur* ? Est-elle aussi heureuse pour tous les plains-chants, quels que soient leur caractère et leur époque ?... La jeune Chorale des Franciscaines n'est pas sans donner plus d'un doute, par son exceptionnelle et séductrice interprétation. »

*
* *

En attendant de pouvoir concilier ces postulats inconciliables, les néo-houdardistes, comme l'un des leurs en une récente revue, classent les Bénédictins et tous ceux qui se rattachent d'une façon quelconque aux résultats de leur patiente investigation des manuscrits, parmi la catégorie des... « invertébrés » (*sic* !)... (Voir plus haut l'article de M. J. de Valois au sujet de la rythmique.)

= Mentionnons encore, parmi les exécutions parisiennes, celle donnée par les *Chanteurs de Sainte-Cécile,* sous la direction de Mlle A. Lefèvre, le 29 janvier, en l'église des Carmes, et consacrée à la gloire de la Sainte Vierge. « Gloriæ Beatæ Mariæ Virgini », disait le titre du programme. En première partie, des chants grégoriens de diverses formes ; en seconde, des polyphonies anciennes et modernes, le tout coupé de pièces d'orgue de Guilmant et de Boëlmann rentrant dans le même sujet, pièces jouées par Mme C. Gauthiez et M. Michel Jourdain, maître de chapelle du Grand-Montrouge.

Lille. — Nos lecteurs seront heureux d'apprendre que la Société des Sciences et des Arts de Lille a élu récemment, comme membre titulaire, notre distingué confrère M. l'abbé P. Bayart, au titre de « liturgiste et paléographe musical ». Félicitations cordiales.

Auxerre. — Parmi les nombreuses séances consacrées un peu partout aux chants de Noël, il faut donner une mention spéciale à celle que la *Société des Amis de la Cathédrale d'Auxerre* vient de donner, sous la direction de M. Paul Berthier, qui l'accompagna d'une intéressante causerie historique, artistique et littéraire. En voici le très intéressant et très spécial programme :

Six Noëls anciens (xve siècle) recueillis et harmonisés par M. A. Gastoué : A. *Noel, Noel, iterumque Noel ;* B. *Chantons joyeusement ;* C. *A la venue de Noël* ; D. *Grâces soient rendues*, de Fr. Jehan Tisserand ; E. *O divin enfançon ;* F. *Au Saint Nau.* Deux Noëls de Nicolas Denisot (xvie s.) : A. *D'où vient qu'en cette nuitée,* harmonisation de M. Gastoué ; B. *Espritz Divins, chantez de la nuit sainte,* harmonisation du P. Lhoumeau ; Deux Noëls Savoyards de Nicolas Martin (xvie s.), Harmonisés par M. Paul Berthier ; A. *Noel nouveau est venu ;* B. *Nouvelles nouvelles, au Noel nouveau* ; *Une pastourelle gentille*, chanson de Clément Marot, « *du Jour de Noël* », recueil « *les Chants de la Vieille France* » de M. Julien Tiersot ;

Tous les Bourgeois de Chastre, recueil de M. Julien Tiersot ; « *Noëls français* » ; *Le démon assurément*, harmonisation de M. Vincent d'Indy ; *Que tardez-vous, cher Rédempteur, de naître?* recueil de M. Gastoué ; *J'entends un grand bruit dans les airs*, recueilli et harmonisé par M. Ladmirault ; *Noël, Noël est venu*, Noël bressan de Brossard de Montaney, adaptation française de M. Maurice Duhamel, recueilli et harmonisé par M. Francisque Darcieux ; *Micho, qui causait ce grand bruit*, d'après une bible de Noëls troyens ; *Un flambeau, Jeannette, Isabelle.* Noël provençal de Saboly. Recueil de Noëls de M. Tiersot ; *Lavou qu'tu cours donc si vite* (Auxois ou Morvan), extrait des XXX chansons bourguignonnes de M. Maurice Emmanuel ; *Quand Dieu naquit à Noël*, recueil de M. Tiersot ; *Guillôi pran ton tamborin*, Noël Bourguignon de Bernard de la Monnoye, harmonisé par M. Paul Berthier ; *Voici la nouvelle que Jésus est né*, recueil « *Noël français* » de M. J. Tiersot ; Deux Noëls Bourguignons de Bernard de la Monnoye : A. *Je ne sai vou ça que j'ai li* ; B. *Je n'ôblirai jaimo le Prône* ; *Nous sommes trois souverains princes*, sur l'air des Pèlerins de Saint-Jacques, harmonisation de M. P. Ladmirault. Deux Noëls Bourguignons de Bernard de la Monnoye, harmonisation de M. Paul Berthier, A. *Gran Dei, ribon ribene, ai fau qu'anfin j'éclaite*, B. Le curé de Pleumeire (Plombière-les-Dijon). Enfin, pour clore, Deux Noëls harmonisés par Gevaert, l'un du XVIe siècle : *Le Bel Ange du Ciel de vertu supernelle*, l'autre du XIXe : *Les Anges dans nos campagnes.*

PAU. — Il n'est jamais trop tard pour parler des bonnes choses et signaler les initiatives excellentes [1]. La ville de Pau, nous le savons depuis longtemps, n'est pas en retard, mais il convient de parler des initiatives, couronnées de succès, prises cet hiver par l'*Association Grégorienne du Sacré-Cœur*, dont l'éloge n'est plus à faire, au point de vue artistique et religieux, joint à un esprit de propagande des plus actifs.

Cette « saison grégorienne » s'ouvrit, dès le 25 octobre dernier, par une intéressante causerie de notre cher collègue M. A. Sérieyx. La première partie était plutôt historique et technique ; dans la seconde, le sympathique conférencier souligna plus particulièrement, par les remarques qu'il y ajouta, l'intérêt musical et artistique des différentes pièces grégoriennes illustrant les théories exposées, et dont l'exécution fut merveilleusement rendue par le groupe de l'*Association grégorienne* du Sacré-Cœur. Les exemples choisis de M. Sérieyx et ainsi interprétés furent le *Te Deum* ; l'*In exitu* des vêpres du dimanche ; l'antienne du « Mandatum » *Maneant in vobis* ; la séquence *Lauda Sion* ; le *Kyrie* « *Deus sempiterne* » ; le trait *Ad te levavi*, et un choix de « jubilus » alléluiatiques.

Cette intéressante réunion, qui eut tout le succès qu'elle méritait si justement, n'était que la première des conférences liturgiques et musi-

1. Un retard de correspondance nous a empêché d'en parler en notre dernier numéro.

cales qui devaient se poursuivre pendant l'hiver. Mais celui des *Journées grégoriennes*, tenues les 12 et 13 décembre, sous la présidence de Mgr l'Evêque de Bayonne, et dirigées par le R. P. Dom Lucien, Prieur de Saint-Wandrille, surpassa les autres manifestations, par sa portée et son éclat. Une quinzaine de Scholae paroissiales, les maîtrises des deux principales églises, de Notre-Dame et du Sacré-Cœur, celle du Petit Séminaire de Nay, formaient un groupement important d'exécutants, ferment bien préparé pour faire lever la masse.

L'éminent bénédictin, Dom David, MM. les abbés Lasplaces et Dartiguelongue, donnèrent les leçons et les conférences, suivies avec attention et fruit par tous les assistants.

Félicitons l'*Association grégorienne du Sacré-Cœur* de Pau d'avoir su prêcher d'exemple et organiser d'aussi excellentes et fructueuses manifestations d'art religieux vraiment *pratique*.

Liége. — La fête de saint François-de-Sales a été célébrée cette année avec un grand éclat dans le sanctuaire de Notre-Dame-Auxiliatrice, au Laveu, sous la présidence de S. G. Mgr l'Evêque de Liége, officiant pontificalement.

L'excellente maîtrise des Salésiens (orphelinat Saint-Jean Berkmans), dirigée par notre ami M. Ant. Auda, chanta intégralement le Propre en grégorien, avec la finesse d'interprétation qu'elle sait y mettre, et, pour le reste, donna la Messe *Ave verum corpus* de A. Gastoué, à l'Offertoire, le *Dextera Domini* de César Franck, à la sortie, *Lætentur cœli* de M. Haller. C'est un beau succès de plus à ajouter à l'actif de la vaillante chorale.

Hollande. — A l'occasion du quatrième centenaire de la mort de Josquin des Prés, et du troisième centenaire de celle de Jean Pieterszn Sweelinck, qui tombent tous deux cette année, la *Société pour l'Histoire de la Musique aux Pays-Bas* met au concours un mémoire sur le sujet suivant :

Quels ont été les mérites des Néerlandais dans la musique aux XVᵉ-XVIIIᵉ siècles ? Le prix est de six cents florins ; le mémoire devra être remis avant le 1er octobre à M. le Dr E. D. Pijzel, Secrétaire, Roemer Visscherstraat, 38, à Amsterdam.

Utrecht. — Autre concours : l'Institut pour la Musique Sacrée ouvre un concours international pour la composition d'une Messe (avec *Credo*) pour chœur à quatre voix mixtes sans accompagnement. Le prix est de mille florins. Les compositions, présentées sous devise, devront être remises avant le 15 septembre 1922 à notre confrère M. Joh. Winnubst, organiste de la cathédrale, Lange Niewstraat, Utrecht.

Le jury sera composé de MM. les Chanoines Jansen et Van Schaik, eux-mêmes compositeurs bien connus, MM. Winnubst, Cuypers et Mengelberg, ce dernier directeur du fameux *Concert Gebouw* d'Amsterdam.



L'Orgue en France au moyen âge

III

(*Fin*)

Le rôle de l'orgue durant la première période de son usage dans les églises, — depuis la seconde moitié du IXe siècle, — était en premier lieu de faire entendre sur ses tuyaux ces mélodies à deux voix que l'on savait déjà y exécuter à l'époque gréco-romaine, puis de servir de soutien à la voix, lorsque les chanteurs modulaient en diaphonie, ou de « tenir » le chant donné, lorsque ceux-ci brodaient au-dessus une voix « organale ».

Mais encore, l'orgue, déjà, concertait dans certaines pièces, en alternant avec la monodie un verset sur deux des séquences, alternance que l'on commença de bonne heure à mettre en usage. Il est même permis de se demander si ce n'est pas là la forme primitive de ce genre de pièces qui, souvent, semble avoir pour origine une composition instrumentale et des thèmes d'ordre profane [1]. Les chanteurs avaient pris d'ailleurs si rapidement l'usage d'alterner un verset sur deux en organum vocal, puis de l'accompagner sur l'orgue, que les textes mêmes de ces proses, innovation dans les pièces liturgiques, en donnent la mention fort nette : *Syllabatim neumata Perstringendo organica* [2]. — *Modulemur organica cantica Dulci melodia* [3]. — *Hodie caelestis laetatur turma... Voce dulcisona cum symphonia* [4]. — *Organicis canamus modulis* [5], etc. De telles mentions visent donc bien l'exécution en organum, et, la première au moins, l'accompagnement de l'instrument, *perstringendo*. Citons encore, un peu plus tard, vers l'an mille, l'office de saint Vincent, où la cinquième antienne des laudes dit : « Dantur ergo laudes Deo altissimo, et *resonante organo*, vocis angelicæ modulata suavitas procul diffunditur. » Or, comme on exécutait depuis

1. Je me réserve de développer ce point dans une étude spéciale sur les séquences.
2. Prose de Noël, *Nato canent omnia* (IXe-Xe siècle).
3. Prose de la Trinité, *Benedicta semper*, de Notker le Bègue (le Moine de Saint-Gall).
4. *Adest nobis dies alma* (IXe et Xe siècle), pour un martyr.
5. IXe s., pour un Confesseur.

longtemps en organum vocal de telles antiennes, ce texte vient encore à l'appui du fait qu'on les soutenait en même temps du son de l'instrument, ce qui ressort d'ailleurs des prescriptions diverses des traités d'organum qui nous sont parvenus, et d'autres textes encore que je cite au cours de cette étude.

Sans doute, on chantait en organum lors même qu'on n'avait pas d'instrument à sa disposition, mais les traités, en décrivant ce genre d'harmonisation, supposent formellement l'instrument comme base du genre, et, en particulier, en prohibant l'emploi de certaines notes, que le clavier ne comportait pas, ou qu'il n'atteignait pas ; ainsi en est-il de la défense de ne pas faire descendre la partie « organale » plus bas que l'*ut* actuel de la portée en clef de *fa*, précisément parce que l'orgue ne descendait pas plus bas [1].

Ces traités, malheureusement, ne décrivent en détail que l'organum vocal, qui n'était alors exécuté que note contre note, et en mouvements plutôt lents [2]. Cependant, lorsque l'instrument jouait seul, on devait faire plus : les petits oiseaux de l'orgue « en forme d'arbre » de l'empereur Théophile ne pouvaient pas gazouiller en faisant de longues tenues ! On doit considérer, au contraire, que l'usage antique de contrepointer ou de broder, en valeurs brèves et diminuées, le sujet tenu à l'autre partie en notes très longues, était toujours resté en usage. C'est ainsi, en effet, ce que les théoriciens plus tardifs décrivent sous le nom d'*organum purum*, en opposition avec l'autre genre, et c'est ainsi que les manuscrits notés ont conservé des œuvres faisant partie du répertoire des organistes du XI[e] siècle. A ce moment, les versets de séquence, entre autres, furent volontiers écrits [3] dans ce genre, dont la forme, si elle n'exclut pas complètement la voix, oblige à un soutien instrumental ; celui-ci dut facilement se transformer en un simple verset d'orgue, ce qui donne raison de la mention faite par un chroniqueur pour l'exécution des vocalises de séquences : « Jubilus quem quidam *in organis* jubilant » [4] ; (« in organis = sur les orgues », et non pas « in organo », terme qui prêterait à l'amphibologie).

Voici donc de quelle façon se présentait alors, pour alterner les séquences, un verset d'organum « pur », expression où je vois précisément l'origine proprement et « purement » instrumentale du genre,

1. J'ai relevé de telles mentions (que j'ai citées dans le *Musical Quarterly*, n° 8' avril 1917) en particulier dans le *Musica enchiriadis* ; le *Scholica enchiriadis* ; le *Micrologue* de Guy d'Arezzo, etc.

2. *M. Enchiriadis*, même texte que plus haut : « hujus generis melos tam grave esse oporteat, tamque morosum. ut rythmica ratio vix in ea servari queat. » Autre passage non moins significatif : «...concordi morositate, quod suum est hujus meli ».

3. Je dis « écrits », car un tel usage est, plus que probablement, fort ancien, sans avoir laissé de témoins notés, lorsqu'on se bornait, comme on le fit pendant de longs siècles, à improviser la partie « organale ».

4. Ekkehard, *Vita beati Notkerii*, dans *Acta sanctorum*, t. I d'avril, p. 587.

5. Bibliothèque nationale de Paris, mss. latins 3719, f° 46 verso et § 549, f° 159 verso, provenant de l'abbaye de Saint-Martial de Limoges. Rythme incertain.

au rythme d'ailleurs irrégulier et vague, suivant le témoignage même des contemporains [1].

Diaphonie ou déchant, en organum pur.

Chant, en « teneures » longues.

San- cti Spi- ri- tus ad- sit, etc.
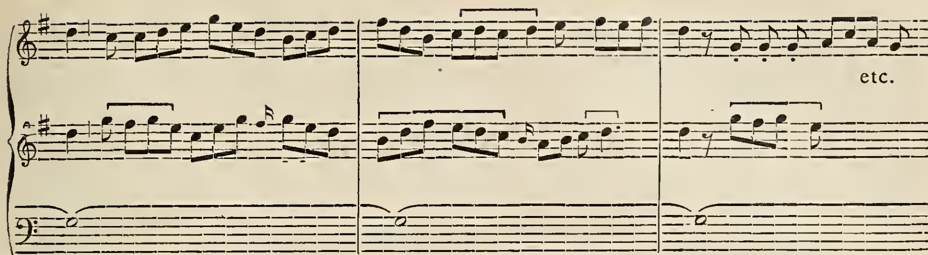
Les innovations que citent, en matière d'*organum*, divers historiens, au XIe siècle et au XIIe, viennent justement de ce qu'on se mit alors à exécuter vocalement ce qui auparavant appartenait au genre pur de l'instrument. Ainsi s'expliquent ces nouveautés reprochées aux moines de Fécamp, entre autres, ou constatées chez eux [2], et qu'il convient de rapprocher de la curieuse histoire du chantre Hilduin, à Saint-Maur-les-Fossés, au moment où cette coutume nouvelle s'introduisit.

Les grandes compositions en *organum purum* des maîtres déchanteurs de la cathédrale de Paris, celles de Léonin, mais surtout de Pérotin « le Grand », organiste de Notre-Dame entre 1180 et 1236, le véritable créateur de la musique polyphonique, étaient donc ainsi destinées tout autant à l'orgue même qu'aux voix. Je dirai même ; plus à l'orgue qu'aux voix, étant donné l'extrême développement des passages sans paroles — plusieurs pages de suite — que comportent ces œuvres, et les tenues absolument invraisemblables des basses, si on suppose une exécution vocale. Au contraire, le terme même d'*organum* « *purum* », qui caractérise ces compositions sans paroles ou presque, semble bien indiquer, je le répète, qu'il s'agit d'une composition « purement » instrumentale :

Al-

1. Cf. les textes de l'Enchiriadis cité précédemment, et plus tard, l'Anonyme IV de Coussemaker, c. VII, p. 362.

2. Déjà au XIe siècle, au temps de l'abbé Guillaume de Dijon, qui, remarquons-le, institua dans son église abbatiale la *Confrérie des jongleurs* : or, au jour de leur réunion annuelle, ils y chantaient la messe avec *orgues*, *psaltérions* et autres instruments. Au XIIe siècle, Guillaume de Malmesbury parle encore de la nouvelle espèce de musique d'organum que les moines de cette église avaient inaugurée, et qui ne plaisait pas à tout le monde : c'était l'organum « pur » exécuté vocalement. L'abbaye de Fécamp possédait d'ailleurs un grand orgue à la même époque : voir la lettre souvent citée par Baudry de Dol à ce sujet.



On a vu, par les détails plus haut donnés, que la disposition des orgues de ce temps permettait parfaitement l'exécution de pièces de ce genre, alors que leur interprétation vocale serait d'une difficulté considérable. Aussi, le style de l'« organum purum » finit-il par disparaître assez vite du répertoire des chanteurs, pour constituer la base de celui de l'instrument où il était la suite naturelle de la primitive diaphonie ornée.

Le style instrumental se créait donc. Au XIVᵉ siècle, apparaissent des « transcriptions » de pièces vocales, brodées en « figurations » variées par les virtuoses du clavier, suivant des principes qui se transmettront fort longtemps par l'enseignement oral de ces maîtres, qui tenaient école. Ainsi, en 1353, voit-on des enfants de chœur de la maîtrise de Chartres, ayant mué, envoyés aux *écoles d'orgue* de Paris, pour y apprendre le maniement de l'instrument. En d'autres maîtrises, et à Notre-Dame de Paris même, il y avait d'ailleurs des orgues pour l'enseignement des élèves [2] ; et l'on peut justement se demander si ce n'est pas à cet enseignement que l'on envoie les jeunes maîtrisiens de Chartres parfaire leur éducation.

Qu'enseignait-on dans ces classes ? A coup sûr plus que l'exécution, mais ces pratiques dont je parle plus haut. Voici justement un spécimen d'un motet parisien du commencement du XIVᵉ siècle, œuvre peut-être de Philippe de Vitry [3], et sa variation pour orgue dont j'ai donné la tablature originale :

1 2 3 4

Tribum quem non ab- horru-it in- de- cen- ter ascende- re.
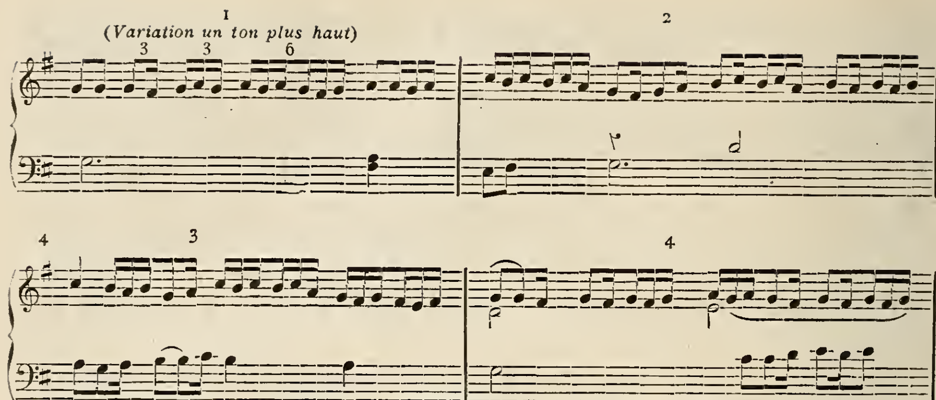
TENOR.

Quo-ni- am se-cta la-tro- num.
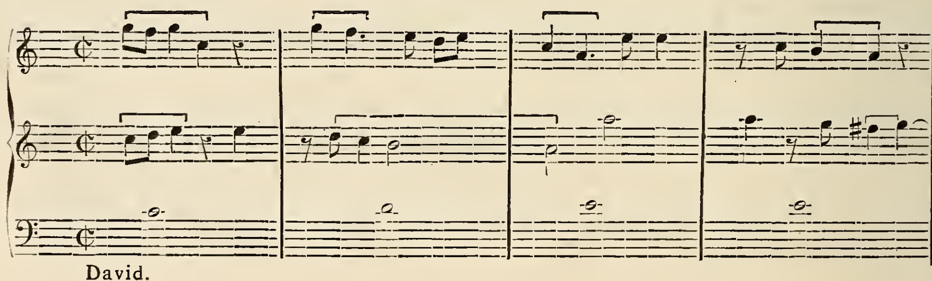
1. Voir ma *Musique d'église*, l. cit.
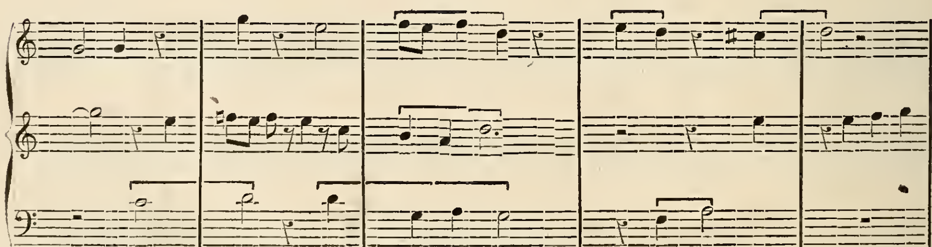
2. Archives nationales, documents cités par l'abbé Chartier, dans l'*Ancien chapitre de Notre-Dame de Paris*, p. 58, etc.

3. Bibliothèque nationale, manuscrit français 146, fº XLII, additions au *Roman de Fauvel* (Une reproduction photographique de cet exemplaire a été donnée par Pierre Aubry).



Guillaume de Machaut, dont le nom a déja paru au cours de cette étude, le grand poète et à la fois le grand musicien français de cette époque, se rendait bien compte de l'importance de l'orgue, qu'il appela le *roi des instruments*, [1] et c'est lui, sans doute, qui a le premier lancé cette expression si souvent répétée depuis. Chanoine de Reims, dont la cathédrale eut de tout temps, et avait déjà d'importantes orgues, il a pu en juger. Parmi ses nombreuses compositions, on rencontre une pièce instrumentale écrite en « double hocquet », où, tout en suivant la disposition des triples inventée par Pérotin, il fait ressortir délicieusement les motifs qu'il superpose au-dessus de la teneure *David* [3], écrite en valeurs longues, et dont voici le début :
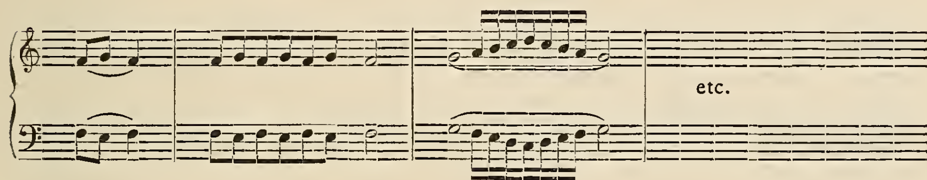




1. Dans la *Prise d'Alexandrie*, en tête d'une liste d'instruments de musique.

1. Suite et fin du verset alléluiatique *Nativitas* (= *Solemnitas*) *gloriosæ Virginis*, que Pérotin avait traité ainsi, et qui fut l'origine des divers motets fameux au XIIIe siècle, écrits en trope du passage *Ex semine Abrahæ*. L'organiste de Paris n'avait pas traité le dernier mot du verset, *David*, qui devait être dit à l'unisson par le chœur. C'est le motif de ce mot que reprend le maître de Reims, en le traitant dans la même forme.

On s'est demandé jusqu'à quel point les organistes de ces époques reculées pratiquaient la virtuosité : les exemples précédents, même en en supposant une exécution lente, parlent pour eux-mêmes. D'ailleurs, un érudit d'autrefois, qui put encore voir de son temps un ancien orgue, devenu vieux et au toucher dur, remontant au XIIIe siècle, assure que l'on pouvait fort bien y jouer encore un trio d'une manière convenable [1]. En dehors de passages tels que la variation plus haut donnée, où le dessin du *grupetto* ou *double-cadence* et du *trille* même sont nettement indiqués, de nombreux exemples du XIVe siècle et du XVe montrent que l'on aimait orner la note finale de quelques broderies telles que :



Les peintures du temps, fruit d'une minutieuse observation, sont également très caractéristiques, pour la position et la tenue des mains et des doigts des organistes. Parfois, les peintres représentent l'instrumentiste arc-boutant les pouces contre la barre antérieure du clavier, et jouant gauchement avec quatre doigts : c'est un procédé qui a duré longtemps, et qui est familier aux enfants qui débutent. Plus souvent, la main est représentée dans la position même qui est encore considérée comme la meilleure, les doigts arqués, le pouce au-dessus des touches comme les autres doigts. Cette tenue permettait donc la virtuosité, et indique que la dureté des claviers ne dépassait pas celle que nous constatons toujours en beaucoup d'instruments construits au milieu du dernier siècle.

*
* *

Il serait intéressant de connaître avec précision les circonstances où, vers la fin du moyen âge, l'on se servait ainsi de l'orgue dans les églises, en dehors de son rôle dans l'accompagnement des motets, des autres pièces de musique vocale harmonique, ou du jeu des proses.

Jusqu'ici, on n'a pas trouvé de renseignements complets à ce sujet. Nous savons cependant que si, en 1299, on donne à l'organiste de la Sainte-Chapelle, — *moderatori organorum* — une gratification de « 20 sous » dans une circonstance qui n'est pas déterminée il est, peu après, accordé pour l'armée une somme de quatre livres à l'organiste qui se faisait entendre aux grandes fêtes. En 1315, cet organiste était Pierre de Reims [2].

1. L'orgue de Magdebourg, cité par Praetorius, dans son *Syntagma musices*, l. IV, en 1611, et qui donne le croquis du clavier, où les touches sont encore espacées.

2. Voir Brenet, *Musiciens de la Sainte-Chapelle* ; le nom ou surnom « de

Cependant, la place de l'orgue grandissait peu à peu, puisque diverses décisions capitulaires font mention de petits livres où était inscrit avec précision ce que l'organiste doit jouer tout au long de l'année [1]. Mais nous savons que dès la seconde moitié du XIVe siècle, l'instrument jouait seul certains versets et accompagnait le chant de diverses hymnes, à partir d'un degré de solennité correspondant à nos doubles-majeurs actuels. Un curieux récit de l'élection d'un évêque de Paris, en même temps qu'il nous renseigne sur la présence de l'orgue au chœur de Notre-Dame, est très caractéristique :

J'étais au maître autel avec les ministres, [c'est le célébrant lui-même, Guillaume Tuisselet, chanoine « vicaire » de Saint-Victor, qui fait ce récit]. Je venais d'entonner le *Gloria in excelsis*, que le chœur avait continué avec orgues, à cause de la solennité de saint Nicolas. Tout à coup le peuple se précipita en criant au milieu de la basilique, et ses acclamations couvrirent la voix des chantres et celle de l'orgue. Voyant des gens courir tout effarés vers le grand autel, je me retournai vers le chœur avec les ministres, et j'aperçus tout au fond, les chanoines qui entraînaient l'élu de notre côté. Ils le firent monter au côté gauche de l'autel, moi me tenant debout au côté droit ; et ils entonnèrent le *Te Deum*, qui d'ailleurs fut chanté pitoyablement à cause de leur joie très grande. Heureusement que les orgues soutenaient et renforçaient la voix des chanteurs... Après quoi nous achevâmes sans autre incident la célébration de la messe [2].

On peut rapprocher de ce texte cette mention d'une fondation faite à la fin du XVe siècle par un chanoine de Paris, qui prévoit l'exécution de la prose *Inviolata* avec orgue. Pour la « station » où l'on chantait cette prose et la messe solennelle qui faisait l'objet de cette fondation, l'organiste devait toucher cinq livres tournois, et le souffleur dix-huit sous [3]. Les prix s'étaient donc alors fort élevés depuis le commencement du XIVe siècle. L'alternance du chant et de l'orgue dans la même prose *Inviolata* est nommément mentionnée dans une fondation analogue d'un chanoine de Chartres [4], à la même époque.

A. Gastoué.

Reims », est celui de toute une famille de trouvères et de musiciens dont les membres se rencontrent à diverses reprises au XIIIe siècle et au début du XIVe siècle ; en plus de cet organiste, un Renaud de Reims (1415) fut nommé organiste de Notre-Dame, le 28 octobre 1406.

1. Par exemple, Rouen, en 1386 ; Troyes, même année ; N.-D. de Paris, 1416 ; etc.

2. D'après le manuscrit latin 14.687 de la Bibliothèque nationale, fo 224 vo. — Je me sers de la traduction donnée par M. l'abbé Fourier Bonnard dans sa belle *Histoire de l'abbaye de Saint-Victor de Paris*, t. I, p. 417. Il s'agit de l'élection de Guillaume Chartier en 1447.

3. Brenet, op. cit., p. 43.

4. Clerval, *La maîtrise de N.-D. de Chartres*, s. cit., p. 140.





Une prose moderne à Notre-Dame de Recouvrance

D'après les *Petits Bollandistes, tome XVII, page 482*, la Sainte Vierge, sous le titre *Notre-Dame de Recouvrance*, est honorée à Orléans, à Marthémont (Nancy), à Saint-Savin (la Rochelle), aux Tourailles (Séez).

En l'un de ces sanctuaires, le jour où se célèbre la fête patronale de *Jésus retrouvé au milieu des docteurs*, on chante, au Salut, la prose suivante :

Jesu Matrique dicata Hœc jucundis decet festa Personare cantibus.	Cette fête dédiée à Jésus et à sa Mère, pourrions-nous ne pas la célébrer par des chants joyeux ?
Quot miranda celebrantur Documenta tot monstrantur Istis in solemnibus.	Les merveilles célébrées dans cette solennité sont autant d'enseignements qui nous sont donnés.
Solymis remansit acto Puer Jesus Paschæ festo Insciis parentibus.	La fête de Pâques était terminée, l'enfant Jésus resta dans Jérusalem, à l'insu de ses parents.
Aurora ter micans patet Nec amissus infans paret Mæstorum aspectibus.	Trois fois l'aurore avait brillé au firmament et l'enfant comme perdu n'apparaissait pas aux regards attristés de ses parents.
Cor, o Virgo, ne turbetur, Mox in templo perfundetur Lætis vultus lacrymis.	O Vierge, que votre cœur ne se trouble pas. Bientôt dans ce temple vos yeux se mouilleront de larmes.
Hic occurrent non aspecta, Hic videbis non retecta Sæculis prioribus.	Là se présentera à vous un spectacle qui n'a jamais été vu. Là vous contemplerez un mystère inconnu dans les siècles passés.
Doctor, senex, turba silet : Voce Deus puer implet Templi penetralia.	Les docteurs, les vieillards, la foule se taisent. Un enfant Dieu remplit de sa voix l'enceinte sacrée du temple.
O quam stupenda, quam potens Vox infantis doctos docens Patris mirabilia.	Oh ! qu'elle est admirable, qu'elle est puissante cette voix d'un enfant enseignant aux savants d'Israël les merveilles de son père !

Lex timoris profligatur
Et divini reseratur
Amoris mysterium.

C'en est fait de la loi de crainte, le mystère de l'amour divin est dévoilé.

Mater ovans admiratur
Joseph silens contemplatur
Cœleste prodigium.

Sa mère est ravie de joie, elle admire ! Joseph contemple en silence ce prodige céleste.

Parce, Virgo, jám dolori
Cesset luctus et angori
Succedat lætitia.

O Vierge, trêve à votre douleur, maintenant plus de tristesse et que la joie succède à vos angoisses.

Olim pannis involuto
Denuo sed nunc reperto
Præstabis officia.

Celui qu'autrefois vous enveloppiez de langes, l'ayant retrouvé, maintenant vous pourrez lui prodiguer vos soins maternels.

Patrias ad ædes redis
Et audita verba credis
Pectoris recessibus.

Vous revenez à la demeure de vos pères et dans votre foi vive vous repassez dans l'intérieur de votre âme les paroles que vous avez entendues.

Deum aspicis infantem
Gratia proficientem
Subditum parentibus.

Vous contemplez l'Enfant Dieu croissant de jour en jour en grâce et soumis à ses parents.

Infans o fons caritatis,[1]
Lux æternæ veritatis,
Documenta quot salutis
Referas mortalibus.

Enfant, ô source de la divine charité, ô lumière de l'éternelle vérité, que de paroles de salut, que d'enseignements vous venez répandre parmi les mortels !

Cælo major dignitate
Par tonanti majestate
Tuâ flectis potestate
Sacris corda legibus.

Plus grand que les cieux par votre dignité, égal au maître du tonnerre par votre majesté, vous assujetissez par votre puissance les cœurs à vos saintes lois.

Renitentes veritati
Et addictos vanitati
Primæ legis vetustati
Nos ereptos, caritati
Firmis liga nexibus.

Après nous avoir arrachés à la servitude de l'ancienne loi tombée en désuétude, ceux qui d'abord avaient été rebelles à la vérité et attachés à la vanité, vous les enchaînez par des liens solides à la charité.

Bonæ mentis o creator,
Boni cordis præparator,
Boni facti consummator
Sis, Jesu, remunerator
Æternis in sedibus.

O vous qui créez en nous les bonnes pensées, qui produisez dans nos cœurs de pieuses affections, qui nous faites accomplir de saintes actions, soyez notre rémunérateur dans l'éternelle patrie.

Amen. Alleluia.

Ainsi soit-il [1].

Cette composition ne s'apparente que de très loin aux œuvres similaires des Adam de Saint-Victor, des Bernard de Clairvaux, des Thomas d'Aquin, etc. Elle n'est pas des grands siècles de ces grands hommes. Je lui donne 50 ans. Et c'est tant mieux. Vieillotte, elle s'accommoderait mal d'une opération, assez grave, qui s'impose. Éliminer et élaborer,

1. Latin et français copiés sur le supplément au paroissien d'une des églises de Recouvrance.

voilà, me disait hier un médecin des anciens jours, toute la santé. Eliminons donc et élaborons, et vive la malade !

I. — Jesu Matrique dicata
Hæc jucundis decet festa
Personare cantibus.
Quot miranda celebrantur
Documenta tot monstrantur
Istis in solemnibus.

Vers 1. — *Matrique.* J'allais médire de cet *i*, accentué, pensais-je, de par *que*, parce qu'il est en la 4e syllabe et fausse donc tout le vers, quand j'appris de Laurand [1] ce qui suit : « On n'est pas sûr que les règles données par les grammairiens du IVe siècle aient été appliquées à l'époque classique, v. g. que les enclitiques aient attiré toujours l'accent sur la syllabe précédente : *omniáque.* » Cela étant, ou n'étant pas, au lieu de lire *matríque* lisons *mátrique* et le vers est bon, quoiqu'il reste qu'on puisse le concevoir meilleur.

Vers 1 et 2. — *Dicáta*, *fésta*, ce devrait n'être plus un mystère pour personne, riment tout juste comme *délicate, feste.*

Vers 5. — *Documenta tot.* Vraiment ? Il y en a tant que cela sur Jésus retrouvé dans le temple ?

II. — Solymis remansit acto
Puer Jesus Paschæ festo
Insciis parentibus.
Aurora ter micans patet
Nec amissus infans paret
Mæstorum aspectibus.

Vers 1. — *Solymis.* Éviter dans ces octosyllabes féminins le proparoxyton [2] initial ou tel de ses équivalents. S'il ne fausse pas le rythme quant à la composition, il le gêne quant à la diction. C'est à cause de lui que du *Dies iræ* se lisent et se chantent plus mal :

Quærens me se || disti lassus,
Donum fac re || missionis,
Salva me fons || pietatis,
Statuens in || parte dextrá,
Voca me cum || benedictis.

Ici, même accident :

Solymis re || mansit acto.

Vers 1 et 2. — *Acto, fésto* = *acte, feste.*

Vers 4. — Irrégulier parce qu'accentué sur la 2e syllabe [3], ce vers est des plus instructifs. Il nous apprend à distinguer l'aurore grecque aux doigts de rose, de l'aurore latine « trois fois étincelante », *ter micans* !

Vers 4 et 5. — *Pátet, páret* = *pate, pare.*

1. *Manuel des études grecques et latines*, fascicule VI. *Grammaire historique latine*, VI, 16, p. 627.
2. Dactyle en métrique.
3. Au lieu d'*Auróra ter*, mettons *Ter auróra*, et le vers est sur pied.

Vers 5. — *Nec*, devant *amissus*, donnerait à entendre le contraire de ce qui advint. Un petit élève de Lhomond pourrait traduire : Et non perdu l'enfant se montre. L'enfant n'est pas du tout perdu.

Vers 5. — *Infans*, qui reviendra 4 fois encore dans la pièce, ne me paraît pas heureux. Le non-parler, *in fari*, du Verbe fait chair est une des humiliations de Bethléem. Gardons cela pour la crèche. *Invenietis infantem*, dit à propos l'ange aux bergers. *Deum infantem venite adoremus*, chantons-nous non moins à propos dans l'*Adeste*. Ici, dans le Temple, le Fils de Dieu fait homme parle et il parle si bien qu'il se fait admirer de ceux qui l'écoutent.

Vers 6. — *Aspectibus*, pluriel, suspect.

III. — Cor, o Virgo ne turbetur,
Mox in templo perfundetur
Lætis vultus lacrymis.
Híc occurrent non aspecta
Híc videbit non retecta
Sæculis prioribus.

Vers 1. — *Virgo*, ici moins bon que *mater*.

Vers 3. — *Lacrymis* ne rimera pas avec son correspondant *prioribus*.

IV. — Doctor, senex, turba silet :
Voce Deus puer implet
Templi penetralia.
O quam stupenda, quam potens
Vox infantis doctos docens
Patris mirabilia.

Vers 1 et 2. — *Sílet*, *ímplet* = i*le*, i*me*.

Vers 2 et 3. — Régulier quant à l'accentuation, ce septénaire :

Voce Deus puer implet templi penetralia [1]

fait penser à l'*ut* dièse de quelque Duprez en quelque salle Favart ; au *nutu tremefecit Olympum* de Jupiter ; disons plus sérieusement, plus chrétiennement au *replevit totam domum* du matin de la Pentecôte : 21 ans trop tôt. Il ne s'agit pas de cela. Il s'agit d'un adolescent qui converse avec de grandes personnes. Et ces grandes personnes, hypothétiquement, naturellement plus instruites que lui, l'admirent, charmées de l'à-propos de ses demandes et de ses réponses. Le récit de l'évangéliste est simple. *Crede ergo evangelistæ*.

Vers 4. — Faux parce qu'accentué sur la 4e syllabe [1].

Vers 4 et 5. — *Pótens*, *dócens* = po*te*, do*ce*.

Vers 5. — La voix de quelqu'un qui ne parle pas, *vox infantis*, instruisant des savants est une chose en effet *stupenda*.

V. — Lex timoris profligatur
Et divini reseratur
Amoris mysterium.
Mater ovans admiratur,

1. *Voce Deus ? Deus puer ?? puer implet templi penetralia ???*
1. *O stupénda, quám stupénda* serait conforme aux lois de cette versification.

Joseph silens contemplatur
Cœleste prodigium.

Rien à dire de cette 5[e] strophe, si ce n'est que *prodigium* (même précédé ou suivi de *cœleste*) présage ordinairement un malheur [1].

VI. — Parce, Virgo, jám dolori
Cesset luctus et angori
Succedat lætitia.
Olim pannis involuto
Denuo sed nunc reperto
Præstabis officia.

Vers 1. — *Virgo*, voir ci-dessus.
Vers 4 et 5. — *Involúto, repérto* = vol*u*te, exp*er*te.
Vers 5. — *Denuo*, proparoxyton initial, voir ci-dessus.
Vers 5. — *Denuo sed nunc* ???

VII. — Patrias ad ædes redis
Et audita verba credis
Pectoris recessibus.
Deum aspicis infantem
Gratia proficientem
Subditum parentibus.

Vers 1. — *Patrias*, proparoxyton initial, voir ci-dessus.
Vers 4. — *Aspicis*, proparoxyton médial, de même médiocre valeur qu'initial. Ainsi du *Dies iræ :*

Flammis acri || bus addictis.

Vers 4. — *Infantem*, voir ci-dessus.
Vers 4 et 5. — *Infántem*, *proficiéntem*, = sout*a*ne, si*e*nne.
Vers 5. — *Gratia*, proparoxyton initial, voir ci-dessus.

VIII. — Infans, o fons caritatis,
Lux æternæ veritatis,
Documenta quot salutis
Referas mortalibus !
Cælo major dignitate,
Par tonanti majestate,
Tuá flectis potestate
Sacris corda legibus.

Vers 5. — *Infans*, voir ci-dessus.
Vers 3. — *Salutis* ne rime ni avec *caritatis* ni avec *veritatis*.
Vers 4. — *Referas*, pourquoi ce subjonctif ?

IX. — Renitentes veritati
Et addictos vanitati
Primæ legis vetustati
Nos ereptos, caritati
Firmis liga nexibus,
Bonæ mentis o creator,

1. *Dictionnaire latin-français*, par M. Theil. Toutefois *prodigium* se dit aussi en bonne part.

Boni cordis præparator
Boni facti consummator
Sis, Jesu, remunerator
Æternis in sedibus. Amen. Alleluia.

Vers 9. — Faux parce qu'accentué sur la 2[e] syllabe [1].

Vers 10. — *Alleluia*, indésirable pour finir une prose qu'on chante au Salut.

Tout n'est pas mauvais dans cette pièce. De ses 60 vers 3 sont faux, 18 mal rimés, 6 boiteux, 1 douteux quant à la grammaire : au total 28, à éliminer. Il en reste 32 non gâtés. Pourquoi non gâtés ? Celui qui les a écrits doit être mort : il ne saurait le dire.

Voici, en un dyptique, pour le lecteur que les paroles de nos proses intéressent, à droite du texte original, atrophié plus ou moins, quel nouveau texte a été élaboré :

LES AVARIES

I

Jesu Matrique (?) *dicata*
Hæc jucundis decet *festa*
Personare cantibus.
Quot miranda celebrantur
Documenta tot monstrantur
Istis in solemnibus.

II

Solymis (?) remansit *acto*
Puer Jesus Paschæ *festo*
Insciis parentibus.
Aurora ter micans *patet* (???)
Nec amissus infans (?) *paret*
Mœstorum aspectibus.

III

Cor, o Virgo (?), ne turbetur,
Mox in templo perfundetur
Lætis vultus *lacrymis*.
Hic occurrent non aspecta
Hic videbis non retecta
Sæculis *prioribus*.

IV

Doctor, senex, turba *silet*.
Voce Deus puer *implet*
Templi penetralia.
O quam stupenda, quam *potens* (???)
Vox infantis (?) doctos *docens*
Patris mirabilia.

LA CURE

I

In hac die jubilemus
una voce collaudemus
et Matrem et Filium.
Hic est Jesus : illi pater
Deus et Maria mater :
cæleste consortium.

II

Propinquorum ad exemplum
adit puer Urbis templum
ob festa paschalia.
Hic divinis quám attentus
triduum stat [1] his retentus,
inscia familia.

III

Cor, Maria, ne turbetur,
mox in templo perfundetur
lætis vultus fletibus.
Hic occurrent non aspecta
hic videbis non retecta
sæculis prioribus.

IV

Doctor, senex, turba tacet :
colloquentis dictum placet
mirandum mirantibus.
Sese doctis manifestat
doctiorem atque præstat
junior majoribus.

1. *Jesu, sis* ne serait plus contraire à l'accentuation de ce vers.

1. Ce *triduum stat* va m'attirer cette critique : *medice, cura teipsum*. Oui, à première vue, mais en y regardant de plus près, le lecteur conviendra que *triduum stat* offre un sens complet, ne déborde pas sur le 2[e] hémistiche et ne saurait donc être assimilé aux *Solymis re* || *Gratia pro* ||, etc., de notre prose, au *Statuens in* || du *Dies iræ*.

V

Lex timoris profligatur
Et divini reseratur
Amoris mysterium.
Mater ovans admiratur,
Joseph silens contemplatur
Cæleste prodigium (?).

VI

Parce, Virgo (?), jám dolori
Cesset luctus et angori
Succedat lætitia.
Olim pannis *involuto*
Denuo (?) sed nunc *reperto*
Præstabis officia.

VII

Patrias (?) ad ædes redis
Et audita verba credis
Pectoris recessibus.
Deum aspicis (?) *infantem* (?)
Gratia (?) *proficientem*
Subditum parentibus.

VIII

Infans (?), o fons *caritatis*,
Lux æternæ *veritatis*
Documenta quot *salutis*
Referas (!) mortalibus !
Cœlo major dignitate
Par tonanti majestate
Tuâ flectis potestate
Sacris corda legibus.

IX

Renitentes veritati
Et addictos vanitati
Primæ legis vetustati
Nos ereptos caritati
Firmis ligá nexibus.
Bonæ mentis o creator,
Boni cordis præparator,
Boni facti consummator
Sis, Jesu, remunerator (???)
Œternis in sedibus.

Amen. Alleluia ?

V

Lex timoris profligatur
et divini reseratur
amoris mysterium.
Mater ovans admiratur,
Joseph silens contemplatur
salutis augurium [1].

VI

Parce, Mater, jám dolori,
cesset luctus et angori
succedat lætitia.
Olim pannis involuto
nunc reperto et in tuto
præstabis officia.

VII

Ad paternas ædes redis
et audita verba credis
pectoris recessibus.
Vides tuum dulcem natum
Deum Deo coæquatum
similem hominibus.

VIII

Puer, o fons caritatis
lux æternæ veritatis
adesto credentibus.
Par tonanti majestate
tuâ flecte potestate
sacris corda legibus.

IX

Nos ereptos vetustati
et addictos novitati
firmis liga nexibus.
Boni facti consummator
Jesu, sis remunerator
æternis in sedibus.

Amen.

Un moyen élève de troisième ferait aussi bien et mieux que ce qui a été ici essayé. Ce latin, fond et forme, n'est pas intangible.

1. *Augurium salutis*, relatif au salut public, pour savoir s'il faut prier les dieux de procurer le salut de l'Etat. (*Dictionnaire latin-français*, par M. Theil, p. 178.) Si cela paraît quelque peu risqué comme latin de la Rome païenne, disons *auguratur salutis exordium.*

L'opération 9 fois sur 10 réussit : c'est l'opéré qui aussi 9 fois sur 10 s'obstine à périr des bons soins de l'opérateur. En sera-t-il de même de ce petit travail ???

Le *Jesu Matrique* se chantait sur l'air du *Lauda Sion* (!). A cause des deux dernières strophes allégées de quelques vers, une autre musique dut être composée. Elle n'intéresse que MM. les curés et fidèles desdites paroisses où Notre-Dame de Recouvrance a sa fête patronale.

Alfred Dabin,
Curé de Bourth.
Croix d'or *Pro Ecclesia et Pontifice.*

Bourth, ce 6 *janvier* 1921.





BIBLIOGRAPHIE

Abbé A. Goehlinger : **La musique à la cathédrale de Strasbourg** *après le premier retour de l'Alsace à la mère-patrie sous Louis XIV.* — **Die Musikpflege am Strassburger Münster** *Nach der ersten rückgabe des Elsass an Frankreich unter Ludwig XIV.* Hauptsächlich in ihren sozialen, rechtlichen und wirtschaftlichen grundlagen dargestellt. Ier volume des : *Studia Leontina*, études de musique sacrée publiées par l'Institut S. Léon IX au Grand Séminaire de Strasbourg, sous la direction de M. l'abbé X. Mathias. Strasbourg, Le Roux et Cie, grand in-8° de 53 et 216 pages ; 18 francs.

Un fait intéressant dans la publication de cette thèse est que, préparée avant la guerre, elle fut néanmoins présentée par son auteur, M. l'abbé Goehlinger, mais la majorité des professeurs, allemands, refusa d'en accepter le dépôt et la discussion. L'actualité de l'œuvre en est donc encore augmentée, et sans porter atteinte, — dit justement M. l'abbé X. Mathias, dans un excellent avant-propos, — aux trois qualités par lesquelles le travail lui-même se recommandait à tous les amis de l'histoire de la musique en Alsace : 1° sa solide documentation... 2° son pragmatisme... 3° les rectifications importantes qu'il amène aux travaux parus jusqu'à présent.

Cet ouvrage n'est pas cependant, comme son titre pourrait le laisser croire, une histoire de « la musique » à la cathédrale de Strasbourg, mais plutôt de la vie des musiciens, à quelque titre que ce soit : chanoines du « grand chapitre », bénéficiers du « grand chœur », maîtres de chapelle et organistes, chantres et enfants de chœur ; comme le souligne très justement le titre en allemand, c'est donc une contribution à l'histoire du mouvement musical envisagé dans ses rapports avec la vie sociale, etc., pendant cinquante années très intéressantes, de 1681 à 1739.

De très nombreux documents originaux, tirés des archives de la cathédrale, sont reproduits pages 191 à 216, et complètent ce travail très fouillé, très consciencieux, et des plus honorables pour son auteur.

Deux légères critiques : nous eussions aimé lire en tête de l'œuvre du moins un résumé de ce qu'était la musique épiscopale dans les années qui ont immédiatement précédé, lorsque Georges Muffat, l'élève de Lulli, était organiste du « grand chœur » ; de plus, on aurait aussi souhaité quelques détails, lorsqu'il était possible de le faire, sur certains candidats, acceptés ou non, qui se présentaient à diverses fonctions musicales de la cathédrale : qu'était-ce, par exemple, que ce Louis Pichon, de Paris, ou Lucot, de Châlons, ou tel autre de Tarascon, ou

d'ailleurs ? Des ecclésiastiques ? des laïques, des professionnels ? Les archives doivent contenir quelque complément, je suppose, à ce sujet. On remarquera que la partie de la thèse en langue française et celle en langue allemande ne sont pas la traduction l'une de l'autre : cette dernière représente le travail à l'état complet, la première est réduite aux points essentiels.

Il est à souhaiter que, dans toutes les grandes villes, on puisse tenter et réussir un beau travail tel que celui de M. l'abbé Goehlinger, si puissamment évocateur, pour qui sait s'abstraire de la sécheresse des documents — d'époques périmées et où tant d'intérêts étaient en jeu.

A. Gastoué.

Journées grégoriennes de Lourdes, *Compte rendu général avec discours et conférences du deuxième Congrès, 24-26 août 1920.* In-8° de 96 pages ; franco, 4 francs, aux Bureaux des « Journées grégoriennes », M. le chanoine Marty, à l'Évêché de Perpignan (Pyrénées-Orientales).

Le *Compte Rendu* des Journées Grégoriennes et Liturgiques de Lourdes 1920 vient de paraître ; à côté du récit vivant de ces belles assisses, on trouvera *in extenso* les conférences très remarquées du R. P. Dom David, de MM. les Abbés Bayart, L. Boyer, Méfray et de Mlle Lebègue. Ce volume intéressera vivement tous ceux qu'occupe le chant liturgique ou la restauration de la musique sacrée.

Abbé L. Boyer : **La Musique religieuse,** *du village à la cathédrale*, conférence donnée le 26 août 1920, à l'occasion des Journées Grégoriennes de Lourdes, in-8° de 16 pages. Chez l'auteur, maître de chapelle à la cathédrale de Périgueux.

Tirage à part et mise au point d'une très bonne conférence par le distingué musicien, à Lourdes, servie par le résultat d'une expérience en des milieux divers.

Charles Van den Borren : **Origines et Développement** *de l'Art polyphonique vocal du XVIe siècle.* Tiré à part de la *Renaissance d'Occident.* In-8° de 40 p. Bruxelles-Paris, 1920.

Excellente étude sur le rôle des maîtres de l'école de Dufay, trop ignorés. L'auteur s'élève avec juste raison contre le terme de « néerlandais » dont on a qualifié tant de fois ces auteurs, puisqu'ils constituent « un groupe d'artistes appartenant à la fois au nord de la France, à la Belgique et à la Hollande ». Encore moins « flamand », puisque le plus grand musicien de l'école est un Wallon du Hainaut, Guill. Dufay.

Le dernier numéro de la XIIIe année de *Leodium*, chronique mensuelle de la *Société d'art et d'histoire* du diocèse de Liége, est consacré au millénaire d'Étienne de Liége, et contient le compte rendu de l'assemblée solennelle qu'elle a tenue à cette occasion, avec le texte des conférences prononcées, parmi lesquelles nous relevons celle de notre colla-

borateur M. Antoine Auda, sur l'*Œuvre musicale d'Étienne de Liége*, dont il avait déjà entretenu les lecteurs de la « Tribune » en mai dernier.

Charles Lamy : 1° **Trois chants mystiques**, pour voix graves et chœur obligé, avec accompagnement de piano, 8 fr. 2° **Six chants graves** pour baryton ou contralto, avec accompagnement de piano, 8 francs. 3° **Jérusalem captive**, *poème biblique en deux chants* pour voix graves avec accompagnement de piano, 8 fr. 4° **Petit Églantier sauvage**, mélodie pour voix élevées, 3 francs — Delvigne, éditeur, 19, rue de Namur, Bruxelles.

A part la dernière œuvre, qui est profane, lied exquis, moitié de forme populaire, moitié de virtuosité, les autres pièces annoncées ici sont de nobles, et parfois très belles œuvres religieuses de concert. Mélodies larges et d'une juste déclamation, extrêmement vocales, motifs très francs et très caractérisés, d'harmonies délicates et modernes, ces belles pièces seront justement appréciées pour mettre une note digne et religieuse au milieu d'un programme de concert. Plusieurs d'entre elles existent avec orchestre. Disons que le nom de Ch. Lamy n'est que le pseudonyme d'un des meilleurs parmi nos amis de Belgique, dilettante et critique apprécié, non moins qu'excellent compositeur.

M. Roman-Lauvière, 1° *Propitius esto*, motet de pénitence à 3 voix égales avec alternances d'orgue ; 2° *Veni coronaberis*, motet à la Sainte Vierge à 2 voix égales et orgue ; 3° *Trois chants à la Très Sainte Vierge* en mélodie non mesurée ; 4° *Dieu de mon cœur*, cantique au Saint Sacrement avec chœur à 3 voix égales ; 5° *Offrande à l'enfant Jésus*, Noël. Éditions musicales du « Noël », 5, rue Bayard ; chaque numéro, 0 fr. 35.

Nous sommes heureux de recommander les œuvres, bien pensées, bien écrites, et très pratiques, d'une jeune musicienne de talent, Mlle Roman-Lauvière, chacune d'une forme et d'un esprit différent. Les deux premières sont de courts motets, où l'orgue est judicieusement employé en des aspects très divers, tantôt concertant, tantôt accompagnant, tantôt alternant avec un chœur sans accompagnement ; les « trois chants à la Sainte Vierge » seront goûtés des amateurs de pièces populaires : tantôt proches des cantilènes liturgiques, comme le *Salve mundi domina*, tantôt plus près de la mélodie mesurée, ils seront bien reçus des confréries et chœurs similaires, où, avec le cantique français ils contribueront avantageusement à remplacer tant de pièces encore en usage.

E. Grosjean, organiste de la Cathédrale de Verdun, **Offertoires** *pour les Dimanches et les fêtes de l'année*, sur les thèmes du chant grégorien. 1re livraison. Winandy, éditeur, 39 *ter*, rue Bonaparte, Paris, VIIe.

Le nom du respectable auteur de ces pièces, privé depuis sept ans du superbe orgue victime de guerre qu'il illustrait depuis bientôt un demi-siècle, est à lui seul une recommandation. Très faciles, destinés aussi

bien à l'harmonium qu'au grand orgue, parfois traités en modalités anciennes, ces *Offertoires* de M. Grosjean seront fort utiles à bien des modestes organistes.

Nous rendrons compte dans un prochain numéro des œuvres musicales religieuses du Rev. Leo P. Manzetti, que nous avons reçues d'Amérique, et d'un nouveau *Manuel des Processions et Bénédictions du Très Saint Sacrement* publié dans une notation grégorienne originale par le R. P. René Paris, des Augustins de l'Assomption.

REVUE DES REVUES

(*Articles à signaler*)

Revue grégorienne, n° 6. — Dom P. Ferretti, *Les formes rythmiques du « pes subbipunctis » d'après les manuscrits* (article érudit, où partant d'une observation du R. P. Dom Lucien David, le savant abbé cherche à classer les formes de ce neume ; à notre avis, ce travail patient et consciencieux est un peu un « coup d'épée dans l'eau » : il faudrait prouver d'abord que ces modifications sont réellement et toujours « rythmiques », ce qu'on n'est pas encore parvenu à réellement déterminer ; puis, ne pas compter comme quatre autorités distinctes quatre manuscrits de la même école, visiblement copiés sur un archétype unique : en produisit-on vingt dans la question, que ces vingt ne représenteraient qu'une seule autorité...)

Revue musicale, n° 4. — A. Pirro, *Louis Couperin à Paris*, (suite). — Supplément musical : *Huit pièces inédites pour le clavecin* par Froberger, Estienne Richard, Mézangeau et Pinel, remises au jour par A. Pirro, (remarquables spécimens d'un style peu connu, commun aux clavecinistes, luthistes et organistes, vers 1630-1650).

Revue Saint-Chrodegang, nos 11 et 12. — Abbé Thiriot, *L'office de saint Gorgon martyr, d'après les Archives de la paroisse Saint-Gorgon de Metz*, (texte d'un intéressant office propre, en usage traditionnellement en cette église jusqu'à la Révolution, et que nous estimons devoir être identifié avec celui que composa saint Léon IX pour cette solennité).

Musical Times, nos 935 et 936. — Harvey Grace, suite de l'étude thématique et chronologique de l'*Œuvre d'orgue* de J.-S. Bach.

Le Gérant : Lafontan.

Poitiers. — Société française d'imprimerie

2e Répertoire — CHANT GRÉGORIEN

Accompagnements nouveaux et très faciles du Chant des Offices

Par l'Abbé L. JACQUEMIN

Avec Notice explicative sur les divers chants, par A. GASTOUÉ

1re PARTIE. — **GRADUEL** (*chants pour la Messe.*)

A. Propre du temps. — **B**. Propre des Saints. — **C**. Commun des Saints (*en préparation*).
D. Principaux ordinaires de la Messe.

2e PARTIE. — **ANTIPHONAIRE** (*chants pour les heures du jour.*)

Dans cet ouvrage nous ne donnons que les Chants des Vêpres, et pour certaines fêtes, ceux des Laudes.

Avertissements. — La table générale des sommaires détaillés des accompagnements se trouve dans le 1er fascicule de chacune des divisions de l'ouvrage. Celle des ordinaires de la Messe se trouve aussi page 140 : à la fin du 5e fascicule.

Collection à suivre.

Prix du Fascicule : 1 fr. 50 — 3 fr. *avec majoration temporaire comprise*

1re Partie. — **GRADUEL.**

A. Propre du Temps

1er Fascicule. Temps de l'Avent.
2e — Temps de Noël I.
3e — Noël-Épiphanie II.
4e — Temps de la Septuagésime.
5e — Mercredi des Cendres, 1er et 2e Dimanches de Carême.
6e — 3e et 4e Dimanches de Carême, Dimanche de la Passion.
7e — Dimanche des Rameaux.
8e — La Semaine Sainte.
9e — Temps de Pâques.
10e — Du 5e Dimanche après Pâques au Dimanche dans l'Octave de l'Ascension.
11e — Pentecôte, T. S. Trinité, T. S. Sacrement.
12e — Du 2e au 6e Dimanche après la Pentecôte.
13e — Du 7e au 11e Dimanche.

Sous presse :

14e Fascicule. Du 12e au 15e Dimanche.
15e — Du 16e au 19e Dimanche.
16e — Du 20e au 23e et dernier Dimanche après la Pentecôte. (Tome complet).

B. Propre des Saints

1er Fascicule. Novembre à Janvier.
2e — Février.
3e — Mars à Mai.
4e — Juin, Sacré Cœur, Précieux Sang.
5e — Du 2 Juillet au 15 Août.

Sous presse :

6e Fascicule. Du 16 Août à fin Septembre.
(*A suivre*).

C. Commun des Saints (*en préparation*).

D. Principaux ordinaires de la Messe

1er Fascicule. Asperges me, Vidi aquam, ordinaire du Temps Pascal, les deux ordinaires des Fêtes solennelles, 1er ordinaire des Fêtes doubles.
2e Fascicule. 2e, 3e 4e et 5e Ordinaire des Fêtes doubles, ordinaire des Fêtes de la Sainte Vierge.
3e — Ordinaire des Dimanches dans l'année, des Octaves, des Dimanches de l'Avent et du Carême, des Féries de l'Avent et du Carême. Credo I. II. III.
4e — Credo IV et les Trois Messes de H. Du Mont, conformes aux éditions authentiques.
5e — Messe des Morts, Messe de Mariage.
(Tome complet).

2e Partie. — **ANTIPHONAIRE.**

1er Fascicule. Tons communs des Vêpres, Deus in adjutorium, les huit Tons des Psaumes, Versicules et Benedicamus.
2e — Vêpres du Dimanche, avec les Psaumes entièrement notés, Suffrages & Antiennes finales à la Sainte Vierge.
3e — Vêpres des Dimanches de l'Avent, Grandes Antiennes O, 1res Vêpres de Noël.
4e — Des Laudes de Noël à l'Octave de la St-Jean.
5e — De l'Épiphanie à Pâques.
6e — De Pâques au Dimanche dans l'Octave de l'Ascension.
7e — De la Pentecôte au T. S. Sacrement.
(*A suivre*).

LA TRIBUNE MUSICALE

3e ANNÉE, No 32. — FÉVRIER 1921

SOMMAIRE DU NUMÉRO

Abonnement annuel France et colonies : **17** francs ; Étranger : **19** francs. Abonnement réduit (réservé à MM. les Ecclésiastiques, les Communautés, Professeurs et Elèves de la Schola). France : **16** francs ; Etranger : **18** francs.

La collection de l'année 1914 est à la disposition de nos abonnés au prix de **10** francs. Les années suivantes sont au prix actuel de l'abonnement.

LA TRIBUNE MUSICALE

est une œuvre de musique religieuse vocale et d'orgue sans pédale ou d'harmonium. On n'y publie que des pièces faciles ou de moyenne difficulté avec accompagnement. Certaines d'entre elles peuvent se chanter *à cappella*.

On y trouve du chant grégorien, de la musique ancienne et moderne, des articles intéressants et des conseils pratiques pour ceux qui s'occupent de la musique religieuse. On peut envoyer à la Direction de *la Tribune musicale* les nouvelles de musique religieuse susceptibles de stimuler le zèle des musiciens d'église dans la bonne voie que le Bureau d'Édition a toujours tracée.

Le dernier fascicule de chaque année contient la table des matières et les faux titres.

Il n'est pas vendu de fascicule séparé, mais pour l'exécution, le Bureau d'Édition de la Schola Cantorum met en vente des *parties de chœur* de toutes les œuvres publiées.

SOMMAIRE DE LA TRIBUNE MUSICALE

MARS 1921.

AVRIL 1921. — XXII[e] ANNÉE



LA TRIBVNE

DE

SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE ET D'ART RELIGIEUX

LITURGIE — ARCHÉOLOGIE CHRÉTIENNE

PUBLIÉE SOUS LES AUSPICES DE LA

Schola Cantorum



Giraudon, photographe.

SOMMAIRE



Le N°: 1 fr. 75

AU BUREAU D'ÉDITION DE LA *SCHOLA CANTORUM*

269, Rue Saint-Jacques, 269

PARIS (V[e])

N° 257. — 5[e] N° Abon[t] 1920-1921

La présente Revue parut pour la première fois en janvier 1895, avec le titre et les collaborateurs suivants :

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

FONDÉE POUR ENCOURAGER

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne
La remise en honneur de la musique palestrinienne
La création d'une musique religieuse moderne
L'amélioration du répertoire des organistes

COMITÉ DE LA SOCIÉTÉ

M. ALEXANDRE GUILMANT
President

M. le Prince DE POLIGNAC — M. BOURGAULT-DUCOUDRAY
M. VINCENT D'INDY
MM. G. DE BOISJOSLIN et CH. BORDES
Secrétaires

COLLABORATEURS DU JOURNAL

RR. PP. Dom POTHIER — Dom MOCQUEREAU — Dom BOURIGAUD — R. P. LHOUMEAU — M. l'abbe CARTAUD — M. l'abbé VELLUZ — M. l'abbe PERRUCHOT — MM. C. BELLAIGUE — C. BENOIT — BOURGAULT-DUCOUDRAY — G. DE BOISJOLIN — CH. BORDES. — MICHEL BRENET — J. COMBARIEU — P. CRESSANT — A. ERNST — H. EXPERT — A. GUILMANT — A. HALLAYS — V. D'INDY — A. JULLIEN — P. LALO — F. PEDRELL — A. PIRRO — G. SERVIÈRES — DE SAINT-AUBAN — J. TIERSOT — Dr WAGNER — A. WOTQUENNE.

Parmi les autres collaborateurs plus récents, citons encore :

S. G. Mgr FOUCAULT — R. P. Dom L. DAVID — R. P. J. BORREMANS — M. l'abbé P. BAYART — MM. Ant. AUDA — Eug. BORREL — A. GASTOUÉ — F. DE LA TOMBELLE — J. PEYROT — H. QUITTARD — F. RAUGEL — A. SÉRIEYX — J. DE VALOIS.

" **La Tribune de Saint-Gervais** " paraît mensuellement ; Revue *musicologique* et d'*Art chrétien*, elle s'adonne spécialement au *Chant grégorien* et *Populaire*, à la musique *polyphonique* et *d'orgue* ; elle contient, de plus, de nombreuses études sur des sujets variés de *liturgie*, d'*archéologie chrétienne*, d'*art religieux*.

Les abonnements partent du mois de Décembre

Prix d'un fascicule : **1** fr. **75**

Prix des anciennes collections de la Tribune de Saint-Gervais

1895, sans supplément. **40** fr.	1897, sans supplément. **20** fr.	1899, sans supplément. **15** fr.
1896 — — **30** fr.	1898 — — **18** fr.	1900, **12** fr., et les suiv. **10** fr.

Les années de 1895 à 1914 y compris : **275** francs.
Les années suivantes sont au prix actuel de l'abonnement.

	France, Belgique et Colonies	*Union Postale et Étranger*
Abonnement ordinaire	**18** »	**19** »
Abonnement réduit réservé à MM. les Ecclesiastiques, les Communautés, les Professeurs et les Élèves de l'École	**17** »	**18** »

Pour donner satisfaction à notre clientèle, nous ferons *un abonnement global*, comprenant la " **Tribune musicale** ", la " **Tribune de St-Gervais** " et les " **Tablettes de la Schola** " :

	France, Belgique et Colonies	*Union Postale et Etranger*
Abonnement	**37** »	**39** »
Abonnement réduit réservé à MM. les Ecclesiastiques, les Communautés, les Professeurs et les Élèves de l'École	**35** »	**37** »



BREF DE S. S. PIE X

à Charles BORDES

Fondateur de la *Schola Cantorum* et de la *Tribune de Saint-Gervais*

PIUS PP. X

Dilecte Fili, salutem et Apostolicam Benedictionem. — Pergratum Nobis, ut intelligi potest, faciunt, quicumque illud propositum, quod mature inivimus, cantus liturgici ad veterem normam revocandi, labore sollertiaque sua faciunt expeditius. In hoc numero novimus peculiarem deberi locum tibi, qui vel ante, quam de Musica sacra praescriptum a Nobis esset, Scholam Cantorum istic ad vota Nostra institueris, et legitimam cantus Gregoriani disciplinam propagare non cesses. Quare habe tibi, quam mereris, a Nobis laudem, grataeque significationem voluntatis, simulque scito, Nos ab ingenio diligentiaque tua uberiores quoque exspectare, Deo adiuvante, fructus. Interea coelestium auspicem munerum, ac benevolentiae Nostrae testem tibi, dilecte Fili, Apostolicam benedictionem amantissime in Domino impertimus.

Datum Romae apud S. Petrum die 11 Iulii an. mdcccciv, Pontificatus Nostri anno primo.

Pius PP. X.

PIE X, Pape.

Cher Fils, salut et bénédiction Apostolique. — Il Nous est fort agréable, comme on peut le penser, que le travail et les soins éclairés de diverses personnes avancent la réussite du projet, que Nous avons mûrement réfléchi, de rappeler le chant liturgique à son ancienne forme. Au nombre de ceux-là, il convient de vous donner une place particulière, à vous qui, dès avant que Nous ayons prescrit quelque chose sur la Musique sacrée, aviez déjà fondé la *Schola Cantorum*, conformément à Nos désirs, et qui ne cessez de propager partout la légitime discipline du chant grégorien. Recevez-en de Nous la louange que vous méritez, et la marque de Notre volonté reconnaissante, et sachez en même temps que Nous attendons encore de votre zèle ingénieux, avec l'aide de Dieu, les fruits les plus féconds. Nous vous accordons donc dans le Seigneur, de la façon la plus affectueuse, la bénédiction Apostolique, comme gage des faveurs célestes et témoignage de Notre bienveillance envers vous, Cher Fils.

Donné à Rome près Saint-Pierre, le 11 juillet 1904, la première année de notre Pontificat.

Pie X, Pape.



LE BUREAU D'ÉDITION

De la *Schola Cantorum*, à Paris

Tel est le titre que Ch. Bordes, l'illustre apôtre de la restauration de la musique d'église en France, donna, en 1896, à l'une de ses fondations.

De concert avec Alex. Guilmant, le grand organiste, et le maître compositeur V. d'Indy, qui a continué d'en assumer la direction, Ch. Bordes avait donné à son *Bureau d'Édition* la devise même, les " Quatre Articles " qui furent la charte de fondation de la *Schola :*

1° L'étude et la propagande du *Chant grégorien*, restitué par Dom Pothier ;

2° La remise en honneur du répertoire « A cappella » ;

3° La création d'une *musique religieuse vocale moderne*, respectueuse des prescriptions et des formes de la liturgie ;

4° L'amélioration du *répertoire des organistes*, dans la même orientation.

La Schola Cantorum a pris ainsi l'initiative du mouvement de la réforme de la musique religieuse en France ; elle a été comme la « maison mère » des missionnaires de cette réforme, et des organisations qui tendent au même but.

Le Bureau d'Édition tient à rester fidèle à cet idéal : il a puissamment aidé les différentes fondations qui se sont occupées de la diffusion de la bonne musique d'Église ; on peut dire qu'il n'a pas failli à son but.

Tant par ses *rééditions des maîtres anciens*, que par les *publications des compositeurs modernes*, il s'est toujours efforcé de rester dans la ligne de la musique religieuse vraiment *classique*, en se montrant en même temps le partisan résolu d'un art « vraiment moderne », héritier des justes traditions, mais jamais « moderniste ».

Les collections d'œuvres de Palestrina, Josquin des Prés, Orlande de Lassus, Victoria, parmi les anciens ; celles de Bordes, Guilmant, d'Indy, chanoine Perruchot, chanoine C. Boyer, F. de La Tombelle, etc., parmi les modernes, tant dans la forme du motet que dans le cantique en langue vulgaire ou les pièces d'orgue ; les publications pratiques de chant ou d'accompagnement grégoriens, de A. Gastoué, abbé Jacquemin, etc., sont un sûr garant de ce que vaut le Bureau d'Édition de la Schola, qui continue, plus que jamais, de par sa fondation et ses origines, à se consacrer exclusivement aux plus beaux modèles de la musique religieuse.

LA TRIBVNE DE ST-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE & D'ART RELIGIEUX

PUBLIÉE SOUS LES AUSPICES DE LA

Schola Cantorum

Chant grégorien et populaire. — Polyphonie et Orgue. — Liturgie et Archéologie chrétienne.

ABONNEMENT	BUREAUX	ABONNEMENT
France et Colonies, Belgique. 18 fr. Union Postale (autres pays). 20 fr.	Au BUREAU d'ÉDITION de la Schola *269, Rue Saint-Jacques* PARIS	Pour MM. les Ecclésiastiques, pour les Communautés, les Professeurs et Élèves de l'Ecole. 17 fr. (France et Colonies, Belgique).

Le numéro : **1 fr. 75**. — Les abonnements partent du mois de décembre de chaque année.

SOMMAIRE

Le Rythme des Mélodies grégoriennes

I. — A propos d'un article récent

(*Suite*)

L'on sait qu'après les recherches entreprises d'une façon si heureuse par les Bénédictins de Solesmes, il est difficile de soutenir avec le Dr Wagner que les manuscrits de S. Gall représentent une tradition particulière, et rien n'autorise à distinguer dans cette École des terrains primaires et secondaires. Saint-Gall, Metz, Chartres, en parfaite conformité avec Nonantola, c'est-à-dire avec la tradition romaine [1], procla-

1. Cf. *Paléogr. musicale*, t. X, XI, et *Revue grégorienne*, année 1920, nos 4 et 5 : Dom A. Ménager, *Une notation rythmique italienne*.

ment hautement la réalité d'un prototype dans le domaine du rythme et de la mélodie. Or, il s'ensuit qu'en vertu de cette universalité, *les mêmes* cas, — mélodiques *ou* rythmiques, — posés dans des conditions exactement identiques, donnent lieu à une graphie semblable ou équivalente; et il reste seulement à déterminer ce qui est d'ordre purement rythmique ou mélodique. Nous aurons à revenir sur cette question, déjà envisagée par M. Gastoué qui écrit : « Dans les manuscrits de Laon, on trouve aussi, aux divers intervalles, des abréviations et groupes significatifs — que les moines de Solesmes ont négligé de nous expliquer — plus ou moins imités des notes tironiennes, et dont la lecture donne *diastema, diatessaron* ou *diapente,* c'est-à-dire : attention à l'*intervalle*, *4*te, *5*te » [1].

En outre, si le signe n'est pas toujours d'ordre rythmique, il pourra ne point correspondre à une valeur plus ou moins longue; il ne représentera point davantage la marche du *nombre* considéré dans ses éléments les plus réduits, suivant la méthode subjective de Dom Mocquereau qui, dans la plupart des cas, substitue la fusion à la classique juxtaposition des formes rythmiques [2].

1. Cf. *Tribune de Saint-Gervais,* année 1914, p. 127. L'auteur commente et complète un article de Dom David, sur *l'intonation des Introïts du type « Statuit »*. Voir également les arguments opposés par Dom Ménager dans la *Revue grégorienne,* année 1913, p. 145 et suiv., et par Dom Mocquereau, année 1920, p. 95-6. Notre opinion personnelle est que l'épisème san-gallien, très souvent signe de longueur — relative ou absolue, exprime *ici* l'intervalle de 2de mineure *la-si* ♭ auquel la présence de l'oscillation tonale donne une importance plus grande qu'à la 5te *ré-la* ; de plus, son absence, constatée dans de nombreux cas, tend bien à démontrer qu'il ne s'agit pas, dans l'espèce, d'un signe rythmique, — une telle négligence restant inexplicable dans des manuscrits notés avec un soin excessif, mais demeurant admissible en ce qui concerne la notation des intervalles dont la période de gestation est continue. En outre, si l'on admettait la signification rythmique, il faudrait prouver qu'*en dehors des cas d'équivalence*, l'exécution du groupe demeure la même, qu'il soit ou non affecté de l'apposition, et que l'épisème-retard est en même temps l'épisème-appui. J'entends bien que la lettre *a* des manuscrits messins a souvent son équivalence dans le *t* de S. Gall. Mais, cette équivalence est-elle complète ? Non certes, car *auge, amplius,* représentés par la lettre *a*, ont une signification plus étendue que le *t* (*tenete*), et par le fait, un peu moins précise : ces mots indiquent *l'ampleur, le développement,* ce qui peut s'appliquer à *l'intervalle* tout comme au rythme. Dans ce dernier cas, l'emploi du trait sur certaines notes ♩̄ ♩̄ répond évidemment chez les modernes à une préoccupation analogue ; le retard est minuscule, le mouvement ne souffre pas d'arrêt, ou bien la note n'est pas *posée à fond* et cependant n'est pas complètement *détachée.* Cela c'est le sens positif. La signification négative répond aux formules courantes : *suivez, sans presser,* voire même à l'*A tempo.* Le signe ou la lettre des manuscrits attireront *l'attention* sur l'intervalle, comme la parenthèse qui renferme parfois le ♯ ou le ♭ en rappelle *discrètement* la « permanence ». C'est ce que peut exprimer et ce qu'exprime certainement à l'occasion l'épisème de S. Gall, lequel, nous dit Dom Mocquereau, « est susceptible des nuances les plus variées » : et cela s'entend de l'augmentation ou de l'atténuation de la valeur conférée à ce signe. Cf. *Nombre musical,* Desclée, Tournai, 1908, p. 162.

2. Je dois en toute loyauté reconnaître qu'après les avoir âprement défendues, je ne crois plus pouvoir partager les idées de Dom Mocquereau concernant la théorie du rythme grégorien basé sur la fusion des groupes et résultant des différentes combinaisons du *levé* et du *posé* considérés dans leurs rapports avec l'hypothétique barre de mesure : et celle-ci n'a aucune part régulière, dans la constitution des rythmes, ce qu'admet Dom Mocquereau. Les *ictus* spéciaux qui, dans sa pensée, complètent la

*
* *

La notation grégorienne néglige les sons « réitérés », affirme encore M. Emmanuel[1] ; et dans sa pensée, il s'agit évidemment non d'un ou plusieurs sons répercutés (,, ,,,), mais de la note qui se trouve prolongée par le redoublement du temps premier ◡+◡ et que l'on exprime par un seul signe (—). L'affirmation est étrange. Faut-il donc nier l'existence des sons « réitérés » dans le chant grégorien parce qu'ils ne sont employés que *sous certaines formes* et que l'écriture neumatique ne les traduit pas de la même façon que la graphie des Grecs ou des

notation grégorienne — et que ne connaît aucune autre notation que la sienne, sont ignorés des écrivains médiévaux et rien ne permet de croire qu'ils en ont eu la moindre notion, — bien au contraire ; les épisèmes verticaux ne peuvent pas non plus se réclamer des manuscrits et Dom David remarque avec raison qu'ils ne sont pas contraires à la notation de S. Gall parce qu'ils n'ont avec elle rien de commun, et qu'ils sont discutables comme la théorie d'où ils proviennent. Cf. *Revue du Chant Grég.*, nov. 1909.

Certes, personne ne songe à nier les *pas* du rythme, ni l'existence des *temps binaires* et *ternaires* qui en sont la base. Il s'agit seulement de s'entendre sur la forme de ces temps élémentaires dès qu'ils font l'objet de combinaisons rythmiques. Ajoutons que dans certains cas, des signes considérés par Dom Mocquereau comme épisèmes verticaux peuvent en effet *correspondre* aux divisions *naturelles* d'un groupe, lesquelles — dans une mélodie au rythme dit « libre », sont la plupart du temps déterminées par les « bons degrés ». Il y a donc alors *coïncidence*, sans que le degré, parce qu'il est plus ou moins modifié ou affecté d'une apposition, *signifie* précisément cette division naturelle ; et, par ailleurs, dans d'autres cas — et ils sont nombreux, ce système introduit des divisions purement artificielles et qui répugnent à la nature d'une mélopée *librement* rythmée.

Ces signes sont inutiles pour ceux qui *connaissent* les règles générales du chant grégorien ; très souvent mal compris, au point d'être confondus avec l'accent, et c'est ce que ne veut pas Dom Mocquereau qui insiste avec raison sur leur caractère essentiellement malléable — ils prêtent à de mauvaises exécutions, à des discussions stériles ; ils sont déplorables pour un accompagnateur insuffisamment averti ou tenace qui, négligeant l'accent traité *pratiquement* comme une *note de passage*, détruira la physionomie du rythme dans les chants syllabiques et rompra l'équilibre intérieur du groupe dans le chant quasi-syllabique, basé avant tout sur les formes iambiques et trochaïques.

Par contre, je crois à l'utilité des points dits « rythmiques », en tant qu'ils correspondent aux lois générales du rythme et aux indications des manuscrits les plus anciens.

Discuter l'emploi des épisèmes horizontaux est affaire de goût. On ne peut, du moins, en contester ni la réalité, ni la valeur. Ceux qui les trouvent trop nombreux oublient que leur fréquence est conforme à l'esprit et à la pratique des auteurs comme des exécutants de ces longs mélismes qui sont le propre de toute une série de chants primitifs aux larges périodes déclamées avec liberté, — ce qui est le fait du grégorien comme de l'ambrosien. Il reste que, tous ces signes n'étant pas nécessaires pour la « perfectibilité » de l'exécution, il faut en faire un usage modéré.

Bien que devant revenir sur ces questions, je me devais de déclarer tout de suite mon sentiment concernant les doctrines de Dom Mocquereau. Je ne puis, en effet, me rappeler sans fierté et reconnaissance l'amitié que ce grand savant, qui est aussi un merveilleux artiste, a bien voulu me témoigner à plusieurs reprises, et ces divergences n'enlèvent rien à la respectueuse admiration que je lui ai vouée. Il possède au plus haut degré « cette culture générale d'art, cette inquiétude de la recherche personnelle et neuve, ce sentiment de l'harmonie du caractère et de la beauté qui chez l'artiste, nous dit le maître Bourdelle, doivent devenir une seconde nature. » De lui, les profanes diraient — et ils auraient raison, qu'il est « la musique même ».

1. Emmanuel, *ibid.*, p. 1039.

modernes ? Le *pressus*, certaines *bi-virga*, les notes longues par position, ne rentrent-ils pas dans cette catégorie, comme l'établissent d'ailleurs les lettres et les signes qui très souvent surmontent ces figures neumatiques ? En réalité, il serait plus exact de dire que la mélodie grégorienne, de par ses formes et son caractère, ne recherche pas *systématiquement* un procédé qui établirait entre les sons brefs et les sons longs une balance rythmique strictement régulière. Elle utilise les uns et les autres, non avec fantaisie, mais avec une liberté pleine de souplesse.

C'est ainsi que, dans leur grande majorité, les chants du répertoire liturgique ignorent la loi qui, à *intervalles fixes, impose le retour ou du temps fort, ou de la même figure rythmique,* — même tempéré par la substitution des éléments *hétérogènes* [1]. Bien plus, quoique ayant sans doute une *battue analogue* à celle qui régissait la rythmique des Anciens, le nombre grégorien ne peut être comparé à cette dernière que dans une certaine mesure, non seulement pour les motifs d'ordre intrinsèque dont nous verrons M. Emmanuel nous fournir lui-même les éléments, mais *surtout* en raison des origines littéraires du chant grégorien.

Les lectures, les oraisons, les antiennes *syllabiques*, les psaumes, n'ont en effet d'autre rythme que celui du discours. C'est pourquoi saint Augustin pouvait opportunément rappeler l'exemple de saint Athanase, évêque d'Alexandrie, qui imposait au « lecteur » des inflexions de voix si petites que la psalmodie se rapprochait plus de la parole que du chant [2]. Plus tard, les tropes, les *versus*, les proses et les séquences de la première époque obéissent encore au même principe rythmique parce qu'elles sont basées sur l'accent tonique devenu intensif. Celui-ci s'est *emparé du mot, et il le domine*, selon la juste expression de Dom Mocquereau [3].

Ajoutons que dans les formes anciennement métriques, comme sont les hymnes ou encore les clausules intérieures et finales, — véritables rimes relevant du *cursus*, l'accent se substitue complètement à la quantité ; et il en sera de même dans les tropaires de l'époque byzantine qui reproduisent les séries régulières de syllabes accentuées et atones de l'*hirmos*, ou première strophe [4]. Nous aurons cependant l'occasion de constater que ces genres apparentés à la métrique ont parfois relevé de celle-ci tout en restant basés sur l'accent tonique. Il est facile d'expliquer la chose si l'on considère, d'une part, que certains poètes — tout

1. Cf. ch. II.
2. *Confessions*, lib. X, ch. 33.
3. *Le rythme libre avant le chant grégorien* dans *Compte rendu du Congrès de musique sacrée, tenu à Tourcoing* en 1919. Tourcoing, Duvivier, édit., 1920, p. 317.
4. Laurand, *Manuel des Études grecques et latines*, fasc. VII (*Métrique*), Paris, Picard, éd., 1919, n. 178, p. 792. Voyez surtout Gastoué, *Origines*, p. 60 et suiv. : l'auteur démontre qu'un très grand nombre d'antiennes syllabiques ou quasi-syllabiques se chantent sur des mélodies de *forme hirmique* et font penser à des pièces versifiées, *bien qu'elles ne le soient pas* ; et cette flexibilité d'adaptation s'appliquant à la mélodie comme au texte, qui est en prose *tonique*, est bien en faveur du rythme libre.

en conservant la loi de l'accent, ont écrit pourtant des vers calqués sur les mètres anciens ; et d'autre part, il est prouvé que des vers, essentiellement toniques et dans lesquels la quantité est entièrement négligée, sont *en pratique* « coulés » dans un moule métrique, *lequel n'est autre que la forme musicale.* On peut constater ce fait jusque dans certaines cadences psalmodiques, à la médiante et à la finale, — le début de la phrase étant *neutre*, indifférent, comme est la « *base* » [1] dans les rythmes antiques ; et la facture est aussi la même dans les leçons ou dans les oraisons « ornées ».

On doit ajouter qu'il est faux d'affirmer que, pour les Bénédictins « des pièces encombrées de vocalises, — les graduels, par exemple, — où les mots, simples supports des traits vocaux, sont constamment déformés, allongés, méconnaissables, ont pour règle rythmique le *balancement des mots* » [2]. Sans doute, ce balancement est « jalonné par l'accent tonique » [3], mais, dans ces pièces écrites en rythme libre, l'accent du mot ne peut, en définitive, que remplir, selon les cas, le rôle d'un accent expressif. En outre, à moins de ne pas s'entendre sur les mots, nous ne voyons pas pourquoi ce balancement n'a pas de point « commun avec la mesure réclamée par les théoriciens de l'ancienne tradition » [4]. S'agit-il donc ici de la *mesure de vers composés d'après les règles de la métrique* ? Non, nous avons affaire à des pièces qui non seulement ne sont pas strictement métriques, mais relèvent d'une rythmique très libre. Pourquoi, sinon parce qu'elles se présentent comme des formes plus développées, mais ayant les mêmes origines que le chant syllabique ou quasi-syllabique des leçons, des oraisons, des psaumes et des antiennes ?

Toute forme qui ne serait pas métrique, en tout ou en partie, doit-elle donc être rejetée ? Non, répond Dom Mocquereau, en apportant la preuve que le rythme libre existait *avant* le chant grégorien. [5] Après avoir rappelé que la mesure et le rythme libre sont communs à l'art gréco-romain et à l'art grégorien, l'éminent bénédictin étudie les différentes formes de vers en usage chez les Grecs et arrive aisément à cette conclusion que, « bien avant le chant grégorien, le mélange des pieds ternaires, quaternaires, quinaires, était d'un usage fréquent *en poésie et en musique* ; or, ce mélange est le premier des principes constitutifs du rythme libre : donc, le rythme libre, ancêtre du rythme libre grégorien, existait plusieurs siècles avant notre ère » [6]. Des strophes saphique,

1. « Souvent les deux premières syllabes des vers lyriques peuvent être brèves ou longues (◡◡ ou — — ou ◡ — ou — ◡). Certains métriciens appellent alors ces deux premières syllabes, *base.* » Cf. Laurand, *ibid.*, n. 59, p. 756. Fait curieux, le *Commemoratio brevis* et Aurélien de Réomé demandent que la première syllabe des versets d'un psaume soit longue, lorsqu'il s'agit de reprendre le verset après la répétition de l'antienne.

2. Emmanuel, *ibid.*, p. 1043.

3. *Loc. cit.*

4. *Loc. cit.*

5. *Le rythme libre avant le chant grégorien*, p. 282 et suiv.

6. *Ibid.*, p. 308.

alcaïque, asclépiade se dégage notamment « une liberté rythmique qui conduit insensiblement la poésie à la *ressemblance avec la prose* » [1]. Et Dom M. rappelle avec M. Croiset que dans la comédie il suffisait que les parties essentielles marquassent le rythme ; pour le reste, l'on permettait au poète de se rapprocher de la prose [2]. Avec Müller [3], il signale « la décadence du dithyrambe tombant du plus haut essor de la pensée et de la métrique jusqu'à la prose ». Enfin, il distingue soigneusement entre prose vulgaire, prose métrique et prose tonique.

« Hérodote, né vers 480, donne le premier à la Grèce l'idée qu'*une belle phrase en prose peut valoir un beau vers* » [4]. Puis, voici le témoignage de Quintilien sur le rythme libre de la prose et l'emploi de la métrique dans certaines parties du discours.

Il n'est pas sans intérêt de rappeler aussi les admirables considérations développées par Cicéron dans son *Orator*. L'oreille, dit-il, reconnaît l'existence du nombre *dans le discours*, et il serait déraisonnable de nier ce qu'elle éprouve parce que l'on ne saurait en démontrer la cause [5]. Le nombre, dit-il encore, est, à la vérité, plus sensible dans le vers, quoique certains vers ressemblent, quand on ne les chante point, à la prose même : on le remarque surtout chez les meilleurs lyriques, dont la versification ne paraît qu'une simple prose si elle n'est pas soutenue par le chant [6]. Notons, en passant, qu'il s'agit de vers, non de prose, et, dans ces réflexions, n'y a-t-il pas quelque analogie lointaine avec ce qui sera, dans la suite, le rythme « tonique » dont le propre est l'égalité des syllabes, laquelle ne peut être rompue que par une forme musicale essentiellement métrique.

De même, Cicéron constate que les vers iambiques des comiques ressemblent au langage familier [7] ; de là, le dédain qu'inspirait aux amateurs de vers cette forme par trop simple. Mais, pour nous, n'est-ce pas l'indication que l'iambe se rapproche manifestement de la conversation et convient, par suite, au rythme libre ? Aristote avait aussi noté ce fait [8] dont on trouve maintenant l'application dans le chant grégorien. Et Cicéron conclut : « Pour moi, j'estime que tous les pieds sont en quelque sorte mélangés, fondus, amalgamés dans le discours ; nous ne pourrions en effet nous servir toujours des mêmes pieds sans mériter le blâme, puisque la prose — qui ne doit pas être privée de nombre comme le langage du vulgaire, ne doit pas non plus être comme un poème » [9].

Ne sont-ce point là les qualités que doivent avoir les pièces grégoriennes écrites en rythme libre, puisque les origines de celles-ci ne sont

1. *Le rythme libre avant le chant grégorien*, p. 310.
2. *Histoire de la littérature grecque*, t. II, p. 491.
3. *Métrique grecque et latine*, trad. Legouëz (1882).
4. Mocquereau, *ibid.*, p. 315.
5. *Orator*, XXVI.
6. *Ibid.*, *loc. cit.*
7. *Ibid.*, XXVI.
8. *Rhet.*, III, 8.
9. *Orator*, XXVII.

autre que le discours ? Pour être moins étendue, la souplesse rythmique des œuvres d'un Lulli ou d'un Rameau ne s'explique que par des faits analogues. Aussi l'illustre Gevaert a-t-il pu écrire : « Le dessin mélodique de mesures à 2, 3 et à 4 temps présente en apparence, dans leurs scènes dramatiques, le désordre rythmique le plus absolu. En réalité, l'unité de rythme persiste dans les passages de cette sorte ; *la longueur des mesures varie,* il est vrai, mais la durée *individuelle* de chaque temps reste la même [1]. » Qu'est-ce donc, sinon l' « *égalité relative* » que l'on remarque dans les phrases grégoriennes entre les différents sons ou groupes et dont nous parlent tous les auteurs chers à M. Emmanuel ?

« Cette égalité du chant se nomme en latin *nombre* (rythme, en grec) », nous dit l'auteur du *Commemoratio brevis*, ce qu'il explique ainsi : « C'est qu'en effet, il est hors de doute que tout chant doit être *mesuré* avec soin, *à la manière* du mètre. Cette *égalité*, il faut l'enseigner aux enfants au moyen d'une percussion du pied ou des mains (c'est la *battue* à laquelle M. Emmanuel fait allusion) et leur apprendre ainsi à distinguer ce qui est égal de ce qui ne l'est pas. » Saint Augustin, dont toutes les définitions métriques ou rythmiques concernent la mélodie s'appliquant à des schèmes déterminés, n'eût pas tenu un autre langage pour expliquer ce qui *ressemble* à la mesure des poètes. Veut-on connaître maintenant l'exemple typique de cette doctrine ? Le *Scholica Enchiriadis,* qui paraît être du même auteur que le *Commemoratio,* cite l'*Ego sum via*, antienne relevant du genre hirmique, et... il l'interprète selon la méthode de Solesmes ! Or, à entendre le commentateur, visiblement inspiré par les principes du *De Harmonica institutione*, l'égalité des *temps premiers* est, ici, rigoureuse, absolue. Comment ne pas relever, en outre, la judicieuse observation de M. Gastoué, concernant les antiennes plus ou moins dérivées des *hirmoï* : « Si tel groupe de deux ou trois notes, placé ici sur une syllabe, est ailleurs partagé entre deux et trois, c'est que *les notes dont il est formé sont égales entre elles, qu'elles soient seules ou réunies* [2]. » On ne voit donc pas ce qui peut faire croire que « *les differentes durées* grégoriennes forment des *temps égaux* d'après lesquels les mélodies peuvent être *scandées régulièrement* [3] ». Que le procédé soit employé par Dechevrens ou M. Houdard, cela ne change rien à l'extravagance de l'assertion. Nous verrons qu'aucun texte ne permet d'accepter ces conclusions et que l'étude des manuscrits fournit nettement des indications contraires. Aussi bien serait-il bon de ne pas confondre *temps premier* et *temps de mesure* ou *pied* ; c'est justement l'erreur de Houdard, de Dechevrens et de tous les mensuralistes. On peut donc à bon droit s'étonner de voir M. Emmanuel prôner des théories basées sur une confusion qu'il signale lui-même [4].

1. Gevaert, *Répertoire français de l'ancien chant classique.*
2. *Origines*, p. 64 ; cf. aussi p. 200 et suiv.
3. *Musique sacrée de Toulouse, art. cité*, 1920, p. 34.)
4. *Encyclopédie de la musique*, Delagrave, éd., 1913, art. *Grèce*, t. I, p.476, nº 1.

Mais, pourquoi l'égalité des temps premiers serait-elle l'ennemie de l'inégalité dans la durée, de ces sons *longs* et *brefs* que l'on doit évaluer par des durées précises : *ratas morulas*, dit le commentateur de l'*Ego sum, à propos de cette antienne* ? L'antiquité a connu cette inégalité relative ; seulement, le temps premier n'était pas « une capacité divisible, mais une *quantité multipliable*[1]. »

Une note étant donc affectée d'une valeur déterminée, les autres pouvaient avoir une valeur proportionnée, par *augmentation, et non par diminution.* Et le chant grégorien a réalisé ces proportions au moyen des groupes de grandeur variée opposés les uns aux autres ou à la note simple (temps premier) ou encore par la seule position des temps premiers, dans le chant syllabique. De plus, il est bon de ne pas oublier que les recommandations que nous font les auteurs de donner aux sons isolés ou groupés leur valeur exacte n'ont d'autre but que de *réaliser dans la pratique l'ensemble absolu des voix,* qui *attaquent* et *déposent* en même temps.

Les mots *diligenter mensurandum* sont d'ailleurs traduits avec une exagération évidente pour les besoins de la cause. *Mesurer avec soin,* n'est-ce pas chercher à « repérer » les mètres, dans les vers et... dans la prose, au dire même de Quintilien et de Cicéron ? Ces mètres ainsi reconnus ne doivent être ni « camouflés », ni exécutés, par mesure de représailles, avec la rigueur du « pas de l'oie » ; il est surtout grotesque de les *déformer* — quand il s'agit d'un rythme *essentiellement libre,* échappant à toute contrainte, — comme le font les mensuralistes modernes qui, au nom même de la mesure, les augmentent ou les diminuent avec fantaisie. Veut-on tout ramener à la forme du vers ? Que deviennent alors ces *chants prosaïques* qu'à la suite de Gui d'Arezzo, Jean Cotton, et d'autres théoriciens, le P. Lhoumeau nous signale avec une complaisance un peu contrainte ?

Enfin, c'est M. Besse qui loue, en quelque sorte, la nécessité des *temps symétriques,* alors que l'*asymétrie* et la *dissymétrie* ont également force de loi en matière d'art ; et nous le voyons partant sur ce thème contre les Bénédictins, à propos de cette œuvre si neuve et si puissante que l'on doit à M. Vincent d'Indy et qui s'appelle la *Légende de saint Christophe.* L'auteur emploie, à plusieurs reprises, des thèmes grégoriens, et M. Besse remarque que ces thèmes « sont franchement rythmés[2]. » Le *nombre oratoire,* cher à l'école bénédictine, fournit, nous dit-il, « les coupes de la phrase et ses appuis vocaux. Mais, pour le reste, le thème est traité libre-

1. Emmanuel, *loc. cit.*

2. Lisez : *mesuré* à la manière des mensuralistes modernes ; M. Besse semble, en effet, d'après l'ensemble de cette citation, se rallier à la définition du P. Lhoumeau : « rythme libre... veut dire : sans aucun rythme ». (*Les chants métriques*, p. 28.) Voilà donc nos mensuralistes plus informés que les Latins ! Remarquons, en outre, que M. Vincent d'Indy n'a pas employé les thèmes grégoriens en tant que reproductions, mais qu'il les adapte, qu'il les transforme, tout comme Franck pouvait en agir avec un « thème donné ». Si l'objection avait quelque valeur elle tomberait encore à faux. dans le cas présent.

ment. La mélopée monacale toute nue avait séduit l'auteur de *Pelléas* qui en a tiré de subtils effets de poésie subconsciente, aux sonorités voilées et monochromes » (on ne voit pas bien ce que Debussy vient faire dans cette galère !). « M. d'Indy n'a pas voulu s'emprisonner dans une contrainte si étroite. L'*accent* qui est toute la musique de l'Ordre de Saint-Benoît (?) est ici relevé par la mesure. Le compositeur applique au phrasé le formulaire rythmique moderne avec toute ses ressources, ses temps symétriques, ses chocs, et sa battue variée ; 6/4, 3/2, 7/4, 4/9, 3/4, 3/2. » [1].

Gevaert n'avait donc pas tort en affirmant que « de pareilles *transitions rythmiques* sont devenues très communes ». M. Besse oublie toutefois qu'on les trouvait dans la prose des anciens, qu'on les rencontre également dans le chant grégorien. Ouvrons les livres liturgiques et admirons la splendide floraison que présente la *variété des rythmes* dans les pièces ornées. La démonstration n'est plus à faire après les études de D. Mocquereau et de M. Laurand sur le *cursus*, après les magistrales analyses faites par Mgr Foucault, Dom Ferretti [2] et M. Gastoué. L'éminent professeur de la *Scola* mérite d'ailleurs une mention spéciale, car per-

1. *Revue des Jeunes*, 25 juillet 1920, p. 189.

2. Dans son *Cours de chant grégorien* (Paris, *Scola cantorum*, 1917, p. 230) M. Gastoué signale que Mgr Foucault est, à sa connaissance, le premier à avoir reconnu la décomposition des longues en temps premiers, dans le chant grégorien (— — = ◡ ◡ + ◡ ◡), ce qui est l'application dans le rythme libre de la théorie du contrepoint élémentaire, tel que l'ont pratiqué l'antiquité et le moyen âge dans la première forme d'*organum*, c'est-à-dire *note contre note*. Il ne s'agit donc pas ici de *diminution* dans la valeur du temps premier, et encore bien moins d'augmentation ; il y a simplement substitution par le procédé courant de l'équivalence. — Voir également la pénétrante analyse de Dom Mocquereau, dans *Paléogr. musicale*, t. III et IV : « *De l'influence de l'accent tonique et du cursus sur la structure mélodique et rythmique de la phrase grégorienne* ». — *Mélodies grégoriennes*, par Dom Pothier, ch. xv, 1, et *Méthode de chant grégorien*, par D. Iohner (trad. Benoît), n°s 169 à 187. — D. Ferretti, *Il Cursus metrico e il ritmo nelle melodie gregoriane*, Rome, Desclée, 1913.

L'histoire du *cursus* se résume à ceci : les auteurs latins ne commencent à l'employer qu'au Ier siècle avant Jésus-Christ (Crassus, Cicéron). Les néo-attiques, ennemis de Cicéron, le négligent, ainsi que quelques historiens qui ont surtout recours à la *dyssimétrie*, ou construction différente pour l'expression d'une même pensée. Très en usage à l'époque post-classique et au temps de la décadence, le *cursus* est « l'ornement obligé de toute prose littéraire et se retrouve dans les ouvrages des Pères de l'Eglise et dans les anciennes prières liturgiques. » — Les clausules deviennent plus uniformes et se ramènent à 4 :

Forme « tonique »	*Cursus planus* :	⁄ .	. ⁄ .	(–́ ◡́ | – –́ –)	Forme métrique
	» *tardus* :	⁄ .	. ⁄ . .	(– ◡́ | – –́ ◡ –)	
	» *velox* :	⁄ . .	. . ⁄ .	(◡́ ◡ – | – ◡ –́ ◡)	
	» *dispondaïque* ;	⁄ .	. . ⁄ .	(–́ ◡ | – – –́ –)	

Dans le *sacramentaire léonien* (achevé vers la fin du VIe siècle), sur plus de 1.030 oraisons, deux seulement n'emploient pas l'une de ces formes. Décadence relative du VIIe au IXe siècle, puis, oubli à peu près complet ; aux XIIe et XIIIe siècles, on n'emploie guère que les trois premières formes, mais *en ne tenant compte que de l'accent*, et jamais de la quantité. (Nouvelle preuve que s'il y a mètre, ce sera seulement en vertu de la *forme musicale*.) Le *cursus* se maintient jusqu'au XVe siècle, puis, tombe de nouveau en désuétude. Cf. Laurand, *op. cit.*, VI (*Gramm. lat. histor.*), 611-628, pp. 732-735.

sonne, plus que lui, n'a fouillé la question et mieux résolu le problème, avec une habileté qui n'a d'égale qu'une prudente sagacité [1].

La présence du rythme antique avec ses *variétés* métriques est si bien établie dans la contexture des pièces grégoriennes, concurremment au rôle joué par l'accent tonique, que Dom Mocquereau peut déposer les conclusions suivantes auxquelles nous adhérons, en réservant cependant les droits de l'accent pour toute composition syllabique ou quasi-syllabique :

« Tout au plus peut-on dire que *la prose tonique a servi d'appui, de modèle aux lectures et aux psalmodies les plus simples, et à quelques chants syllabiques de la liturgie* ; pour le reste, *la cantilène grégorienne s'affranchit si souvent et si franchement du texte que celui-ci ne compte plus guère que comme un soutien et un canevas* ! *Son rythme, en définitive, est musical, réellement musical* [2]. »

(*A suivre.*)

J. de Vallois.

1. Cf. *Cours de chant grégorien*, pp. 170 à 173 ; 188 à 207 (le tableau de la p. 195 est particulièrement important) ; p. 229 à 231. — *Origines du chant romain*, p. 186 à 192. On sait que pour avoir combattu ce qui lui semblait trop exagéré dans les idées émises par Mgr Foucault, puis reprises par M. Gastoué, Dom Pothier n'en a pas moins admis le principe, connu de tous les théoriciens du moyen âge ; malgré son époque relativement récente, le *tableau de Louvain*, publié par de Coussemaker, par la *Revue du chant grégorien* et M. Wagner, garde tout son intérêt, comme témoignage indiscutable de la tradition.

2. *Le rythme libre avant le chant grégorien*, p. 317.

« Le rythme libre est-(il) au rythme mesuré ce que le naturel est à l'artificiel » ? Et, pourquoi dire que « si l'artificiel peut devenir séduisant par des additions esthétiques accidentelles, empruntées, ainsi que l'indique le mot, à l'*artifice*, à l'*industrie*, comme le sont la *mesure* et la *métrique* (?) ; le naturel ne recevra sa vitalité que de ce souffle qui l'immatérialise, le spiritualise, c'est-à-dire du *rythme* lui-même qui, comme la pensée, veut les grandes allures de la liberté ? » (Cf. Norbert Rousseau, *Ecole grégorienne de Solesmes*, Tournai, Desclée, 1910, p. 74.) — Alors, il n'y aurait de rythme, d'élément *naturel* que dans la composition libre ? C'est bien l'occasion de répéter avec saint Augustin qu'il y a du rythme dans tout mètre, mais que tout rythme n'est pas mètre (*De musica*, V, 1) et on voit qu'il s'agit ici d'une distinction fondamentale et non point du rythme considéré sous le seul aspect du mouvement qui, — n'étant plus à l'état de « puissance », — se développe, ce qui n'a trait qu'à la définition générale de ce mot. Et M. Emmanuel dit très bien : « Le métricien s'occupe de la *mesure du vers* », parce qu' « *il applique le rythme* à la versification ». De là un genre spécial qui fait que le rythme est différent du *mètre*, pris ici *non dans le sens d'une mesure*, mais d'*un schème déterminé*. (*Hist. de la Langue musicale*, Laurens, 1911, p. 113, n° 1.) L'affirmation de M. l'abbé Rousseau nous semble donc très inexacte et n'aurait de valeur qu'en tant qu'elle s'applique au rythme général des danses élémentaires — (il ne peut être, en effet, question d'une chorégraphie artistique, dans le cas présent) et l'on sait que ces danses sont caractérisées par le retour à intervalles fixes du temps plus ou moins brutalement fort. La façon *géniale* avec laquelle M. Emmanuel a su *démonter* le mécanisme compliqué de la chorégraphie antique basée sur l'alliance des mots, de la danse et de la musique, prouve au contraire, avec surabondance, l'extraordinaire souplesse des mètres antiques.

NOUVELLES ET COMPTES RENDUS

STRASBOURG. — Le *Congrès de musique sacrée* projeté depuis deux ans, et dont l'idée fut acclamée au Congrès de Tourcoing, est fixé et officiellement annoncé : il aura lieu *du 27 au 31 juillet.*

Notre ami, le sympathique M. le Chanoine Jos. Victori, maître de chapelle de la Cathédrale de Strasbourg, a assumé la tâche de l'organisation du Congrès, qui, à son noble intérêt d'assemblée générale des musiciens d'église, et de premier congrès musical tenu dans Strasbourg délivrée, en joindra un troisième : la proclamation et l'organisation d'une « Association générale » pour former l' « Union interdiocésaine » des amis de la musique sacrée en France.

Le Congrès de Strasbourg de 1921 promet donc d'être l'un des plus importants tenus jusqu'ici. Nous y convions d'ores et déjà tous nos amis.

Les prochains numéros donneront tous les détails sur son organisation.

PARIS. — La *Cantoria*, sous la direction de M. Jules Meunier, maître de chapelle Sainte-Clotilde, vient de donner, au profit de l'œuvre, « une heure de musique », le 24 février, à la Salle de la Société de géographie, avec un superbe programme. La première partie était consacrée à des pièces religieuses des XVe, XVIe, XVIIe siècles ; la seconde, à des chansons populaires, le tout clos par un chœur de Haendel. Voici d'ailleurs cet intéressant programme.

1re Partie : Musique des Maîtres de la Renaissance. — Diffusa est gratia, Nanini ; *Benedictus qui venit*, G.-P. da Palestrina ; *Panis angelicus*, M. A. Charpentier ; *O vos omnes*, Martini ; *Assumpta est Maria*, Aichinger ; *Ave Maria*, Auteur inconnu ; *En son Temple sacré* (chœur à cinq voix), Jacques Mauduit.

2e *Partie : Chants populaires de France et de l'Etranger. — Charité* (chanson russe), harmonisée par de Brayer; *Bergers à genoux* (ancien Noël français), harmonisé par Jules Meunier ; *La harpe celtique* (chant du pays de Galles), harmonisé par de Brayer ; *L'Angelus, Disons le Chapelet, Le Semeur* (mélodies populaires de Basse-Bretagne), harmonisées par Bourgault-Ducoudray ; *Chœur des haleurs de la Volga* (chant russe), harmonisé par de Brayer ; *Rappelons la souvenance* (chanson flamande), harmonisée par Gevaert ; *Marie, je crains pour not' voyage* (ancien Noël Nivernais), harmonisé par Jules Meunier ; *Au son du fifre et du biniou* (chanson française), harmonisée par Bourgault-Ducoudray ; *Alleluia* (chœur de l'Oratorio « Le Messie »), G.-F. Haendel.

Issoudun. — Nous sommes heureux de signaler et les belles entreprises, et les beaux succès obtenus dans cette petite ville du Centre par M. l'abbé A. Aurat qui joint à la qualité de professeur d'histoire à l'École Notre-Dame d'Issoudun, celle de maître de chapelle excellent. Le 16 janvier, en la Collégiale Saint-Cyr, une très remarquable audition eut lieu, sous sa direction, qui groupait cent quarante exécutants, chœurs et orchestre. C'est là d'un noble exemple, et ce modèle d'organisation musicale est digne d'être proposé, pour montrer ce que peut, ailleurs, une volonté énergique au service des moyens artistiques. La *Tribune de Saint-Gervais* ne croit pas d'ailleurs faire mieux que de reproduire l'intéressant et vivant compte rendu qu'en a donné notre confrère M. Ch. Signargout, maître de chapelle de la Primatiale de Bourges, dans un journal régional :

« M. Aurat est un musicien distingué, une âme ardente, et c'est un chef. Voilà qui explique comment il peut assurer le succès de ses entreprises artistiques et offrir à la ville d'Issoudun, plusieurs fois chaque année, l'inestimable présent d'un concert de grande musique. Par ces temps où la musique est si souvent humiliée, traînée à la rue, affublée d'oripeaux misérables par tant de mauvais et malfaisants serviteurs, qu'il est donc bon, à ceux qui aiment cette Reine d'un amour éclairé et sans retour, d'être là où elle reçoit tant d'honneurs !

« La *Chorale Saint-Cyr* est un groupement d'élite : une belle flamme artistique en anime tous les membres. La *Schola Notre-Dame* a l'entrain, l'enthousiasme de la jeunesse. L'*Orchestre d'Issoudun*, récemment constitué, montre que, déjà, il est gagné par le feu sacré. La fusion de ces éléments divers s'opère sous l'autorité incontestée qu'assure au Maître de chapelle son talent, son dévouement, cette franche et claire bonhomie, qui plaît tant et qui lui fait une physionomie si bien à lui !

Et voilà comment s'accomplit ce miracle qu'est l'exécution très honorable, dans une petite ville de province, d'œuvres ardues telles que la *Sainte-Cécile*, de Chausson, et la *Rebecca*, de Franck.

« Hier encore, un programme varié, composé avec goût, fut interprété avec une remarquable aisance. Les solistes furent excellentes. La grande voix de Mme de Buzonnière se déploya dans le *Prologue des Béatitudes* et éclata triomphale dans les magnifiques notes de *Quæ est ista*. Mme Sébaux fit goûter son charmant soprano, calme et pur, dans l'*Annonciation* et l'*Air de l'Archange*.

« Les chœurs furent bons, dès que se dissipa l'émotion des premiers moments et que la justesse parfaite fut assurée. Aussi, quel agrément dans les *Vieux Noëls* ; puis, quelle jolie couleur dans la *Vierge à la Crèche*, délicieusement chantée ! Dans les morceaux du « Salut » surtout, le chœur révéla une grande puissance et obéit avec une remarquable souplesse à la baguette du Maître, même quand celle-ci, légère et vive à l'excès — du moins, c'est mon avis, — entraînait tout dans un mouvement qu'on pourrait qualifier d'endiablé, si un pareil terme ne devait pas sembler irrespectueux envers un homme d'église !

« Ce n'était pas encore là tout l'attrait du concert. Le vieil orgue, récemment restauré, avait déjà été très agréable sous les doigts experts de M. Sébaux. Mais quelle voix nouvelle ne sut pas lui découvrir le grand artiste qu'est M. Alain ! Quel émerveillement que ce jeu si fin, si net, si « propre », où le dessin principal est toujours mis en valeur ! Et puis quelle ingéniosité ne fallut-il pas à l'artiste pour suppléer aux insuffisances, remédier aux défectuosités d'un instrument fatigué et trop incomplet !

« L'admirable *Fugue en ré*, de Bach, la *Toccata*, de Boëlmann, furent jouées magistralement. Une improvisation sur les Noëls que la Chorale venait de chanter, permit au musicien de donner libre jeu à son imagination, que sert, d'ailleurs, une science consommée.

« M. Alain, en effet, n'est pas seulement un brillant organiste, c'est un compositeur de grand talent. Sa *Rapsodie* nous a ravi par sa fraîcheur et sa fantaisie. L'*Oremus pro Pontifice* a de la grandeur. Le *Cantate Domino* est une belle pièce, construite avec art et animée d'un souffle puissant, qui soulève les voix et les fait chanter avec une joyeuse allégresse. Ces pièces doivent entrer dans le répertoire de toutes les maîtrises.

« Pourquoi faut-il que se perpétue la légende qui refuse aux Berrichons le goût de l'aptitude à la musique ? Ce qui se passe à Issoudun n'est-il pas l'éclatante démonstration de son absurdité ? Un maître de chapelle distingué et doué du talent d'organisation, un archiprêtre ami de tout ce qui est beau, une population sympathique et généreuse, voilà qui suffit à l'éclosion et à l'épanouissement d'une Société artistique dont la ville d'Issoudun peut être justement fière. »

Caen. — Belle Audition de musique sacrée, sur les chants de la Passion, le 13 mars, à l' « Abbaye-aux-Hommes », par les quatre-vingt-six exécutants de la Schola Saint-Grégoire, sous la direction de M. Guillaume et de M. l'abbé Prieur. Pièces liturgiques, avec les graduels *Christus factus est*, *Dolorosa et lacrimabilis*, l'*O crux ave* et les Impropères du Vendredi Saint, etc. ; pièces *a cappella* avec les admirables répons d'Ingegneri, si longtemps, et faussement, attribués à Palestrina, et le *Popule meus* de Victoria : chœurs avec orgue des Passions de Bach, de Gounod, de Mgr L. Perosi ; motet moderne de M. l'abbé Louis Boyer ; pièces d'orgue enfin, de Bach, d'Ad. Marty, de Louis Vierne, formaient un splendide et émouvant programme, qui fait le plus grand honneur aux organisateurs et aux interprètes.

Pau. — *A propos des nouvelles journées grégoriennes et liturgiques.* — Nous recevons d'une personnalité de la musique religieuse dans le Midi, la très intéressante correspondance suivante, que nous sommes heureux de reproduire, bien que n'en partageant pas toutes les conclusions :

« Chaque jour la liturgie et le chant grégorien, envisagés comme aliment de la vie chrétienne et surnaturelle, font de nouveaux et fervents adeptes. Ce mouvement si consolant est dû pour une part très notable

aux journées grégoriennes et liturgiques tenues un peu dans toutes les parties de la France et même à l'étranger durant le cours de l'année 1920.

Sans parler du Congrès international de New-York, qui a eu un succès inespéré, de la journée des Maîtrises à Sainte-Anne d'Auray, de la journée des *Schola* grégoriennes à Saint-François-de-Sales à Paris, à laquelle participèrent une dizaine de *Schola* d'hommes et de dames sous la présidence de Mgr Roland-Gosselin, du 3e centenaire du pèlerinage de Buglose, et des fêtes de la reconnaissance de Sainte-Ménehould, des conférences grégoriennes et des solennités musicales de Metz, de Sainte-Odile en Alsace, de Gruyère en Suisse, où la liturgie et le chant sacré eurent la place d'honneur, qu'il suffise de citer un peu au hasard les journées liturgiques de Toulouse appelées par un publiciste « les États généraux » des partisans du chant grégorien et de la liturgie, les journées d'Aix-en-Provence, de Lourdes, de Tournus (Saône-et-Loire), de Remiremont sous la présidence du savant et artiste Mgr Foucault, évêque de Saint-Dié ; Pau, la capitale du Béarn, a voulu avoir, à son tour, ses journées grégoriennes et liturgiques.

Elles ont eu lieu le 3e dimanche de l'Avent, puis le 27 février, sous la présidence effective de Mgr Gieure, évêque de Bayonne, gagné de longue date à la réforme de la musique sacrée, et elles ont obtenu le plus vif succès, ainsi que l'a constaté le dernier numéro de la *Tribune de Saint-Gervais*.

Je n'en veux pour preuve que la résolution prise par les organisateurs de donner à Pau, souvent, sinon chaque mois, une journée grégorienne.

Je n'en veux pour preuve aussi que le nombre relativement considérable de *Schola* ou de groupes présent à ces journées.

Outre l'association grégorienne du Sacré-Cœur et la schola Saint-Jacques de Pau, on pouvait compter jusqu'à dix-huit scholæ ou groupes de la région, groupant trois cents exécutants.

Je n'insisterai pas sur les exercices pratiques ou conférences. J'en aurai suffisamment indiqué l'esprit et fait l'éloge quand j'aurai nommé le maître si justement réputé, Dom L. David, héritier du zèle et de la science du Révérendissime Dom J. Pothier, M. l'abbé Lasplaces, curé-doyen de Lembaye, bien connu dans tout le Béarn par son apostolat grégorien brillant et fécond, M. l'abbé Dartiguelongue, curé-doyen de Lagon, l'ex-maître de chapelle si goûté de la cathédrale de Bayonne, M. l'abbé Méfray, le zélé maître de chapelle des Sables-d'Olonne.

Je n'insisterai pas davantage sur l'exécution soignée et l'interprétation artistique des différentes pièces monodiques ou polyphoniques.

Je veux simplement féliciter les organisateurs d'être restés fidèles au programme même énoncé dans le titre : journées « grégoriennes et liturgiques », lesquelles sont et ne doivent pas être une façon de congrès de musique sacrée. On est tenté de l'oublier parfois.

On l'avait oublié à Lourdes notamment, en août dernier, où d'ailleurs l'on eut le regret d'assister le dernier jour à une exécution non mise au point des pièces polyphoniques — tandis que, la veille, les vêpres à

l'église paroissiale, exécutées en pur grégorien, avaient été de tous points parfaites.

La partie polyphonique avait donc été, aux journées grégoriennes de Pau, de décembre et de février, réduite au strict minimum ; elle n'était là que pour bien montrer ce qu'elle est d'abord, et pour bien fixer la place qu'elle doit occuper dans les offices.

Le même esprit sage et judicieux a présidé à l'élaboration du programme du 27 février où je ne relève que des pièces exclusivement grégoriennes.

Je me permets d'en féliciter les organisateurs, quoique, aussi bien, il s'agit non d'un congrès de musique sacrée, mais d'une journée liturgique et grégorienne.

J'y remarque cependant pour la psalmodie l'alternance des psaumes en grégorien et des psaumes en polyphonie de l'abbé Perruchot.

Certes, j'admire autant que quiconque les admirables compositions de l'abbé Perruchot, en particulier ses psaumes aujourd'hui universellement connus en France. Mais cette alternance n'altère-t-elle pas le caractère même de la psalmodie, en tout cas ne ralentit-elle pas un peu le mouvement si simple et si dégagé de la psalmodie ? Il est tout au moins permis de se poser la question.

Et des critiques de valeur l'ont résolue par l'affirmative.

N'est-ce pas l'un des plus éminents, le célèbre compositeur Arthur Coquard, qui écrivait au lendemain du congrès des Sables d'Olonne où le chant liturgique avait alterné, dans certains offices, avec les polyphonies des vieux maîtres italiens : « Dirai-je toute ma pensée? Ces arrangements en vogue aux xvie et xviie siècles, me paraissent quelque chose d'affreux. Je trouve antimusicale, au premier chef, cette juxtaposition de deux systèmes aussi différents, aussi contraires que le grégorien et la polyphonie palestrinienne, le premier de mélodie pure, l'autre exclusivement harmonique, et cette vérité m'est apparue, claire comme la lumière du jour, que décidément la victoire définitive, complète, reste au chant grégorien, tandis que la musique palestrinienne sort *du rapprochement* écrasée, pulvérisée. »

Que les organisateurs des prochaines journées de Pau s'appliquent à préparer et à exécuter une psalmodie grégorienne irréprochable, et je suis presque assuré qu'ils seront — tout en tenant compte de ce qu'il peut y avoir d'excessif dans sa forme — de l'avis de l'éminent critique A. Coquard. »

I. D.

La discussion est ouverte : il serait intéressant de la voir susciter des opinions éclairées et raisonnées.

États-Unis. — Le *Catholic Choirmaster* de janvier, qui nous est parvenu trop tard pour l'utiliser dans notre dernier numéro, donne le programme des pièces exécutées dans les principales cathédrales et grandes églises à l'occasion de Noël.

Dans la plupart, le propre a été exécuté en chant grégorien, selon

l'Édition Vaticane, même à la messe de minuit. Pour l'ordinaire, la polyphonie ancienne est assez peu représentée : il n'y a guère à signaler que la cathédrale de l'Immaculée-Conception à Albany (N.-Y.), où, aux vêpres, ont été donnés des faux-bourdons de Victoria et de Bernabei, avec l'*Hodie Christus natus est* de Nanino, à voix d'hommes. L'ensemble des autres pièces de musique vocale est peu remarquable : signalons toutefois l'exécution de la messe de César Franck, à Saint-Patrice de Chicago, la *Missa Pontificalis* de Perosi à la Cathédrale de Fort-Wayne (Ill.), et, un peu partout, le *Tollite hostias* de Saint-Saëns et de larges emprunts aux Noëls harmonisés par Gevaert. A l'église de la « Reine de tous les saints », à Brooklyn, N.-Y., l'organiste, M. Richard Keys Biggs, a donné un récital où nous voyons avec plaisir figurer nos maîtres français Th. Dubois, Saint-Saëns, J. Bonnet. Par contre, le chœur de Saint-Lawrence de Cincinnati, formé d'une soixantaine d'enfants et d'hommes, qui annonce à son programme de la saison, comme œuvres « non usuelles », des pièces « a cappella » modernes, alternées avec d'anciens Noëls, n'a rien pris à l'école française. A l'église du Très-Saint-Rédempteur, à New-York, on a fêté, le premier dimanche de l'Avent, le premier jubilé de l'introduction du chant grégorien en cette église : le propre fut chanté en entier sans accompagnement : l'ordinaire fut pris à une messe de Witt. En général, d'ailleurs, nous constatons que les maîtres français de la musique sacrée sont à peu près ignorés aux États-Unis.





Études sur les Ordinaires de la Messe :

II. — LEURS EXÉCUTANTS[1]

Le Graduel Romain de l'Édition Vaticane indique la manière de partager l'exécution des chants de l'Ordinaire entre les chantres, la schola, le chœur. (*De ritibus servandis in cantu missae*, II, III, V, VII, VIII.) Mais, en bien des églises, on néglige cette rubrique, qui a force de loi, pour suivre les habitudes ou les routines, décorées la plupart du temps du nom de règles. Je vise ici cet usage qui, pour être fort ancien, n'en est pas moins déplorable au point de vue de l'art, la plupart du temps, et de l'édification : les *alternances* d'orgue où l'instrument joue seul un verset sur deux, que l'on est censé chanter. Parce que le Cérémonial réglemente cet usage, ou cette tolérance, on prend la réglementation pour un ordre : il n'y en a jamais eu, en la matière, que de la part d'autorités locales mal averties, et il n'y a pas si longtemps que la Congrégation des Rites rappelait encore que même à défaut de deux chœurs, si l'on ne dispose que d'une voix, il vaut encore mieux lui confier cette alternance, soutenue de l'orgue, que de laisser l'instrument jouer seul.

L'orgue n'est pas oublié pour cela : il sera plus décent encore à la souveraine majesté de l'instrument de lui confier le soin d'un majestueux prélude et d'un brillant postlude, au *Kyrie* par exemple. Et l'on peut encore rappeler que, dans les anciennes coutumes de nos églises de France, si les maîtres organistes ont écrit des versets d'orgue pour alterner les chants de l'ordinaire, ce n'était qu'en vue des grandes fêtes ou au moins des doubles majeurs, et encore n'en rencontre-t-on jamais pour le *Credo*, comme on en trouve dans les livres et dans les œuvres des vieux maîtres italiens et d'autres pays. D'ailleurs, depuis fort longtemps, si l'usage des alternances est toléré au *Kyrie*, au *Gloria*, pour le *Sanctus-Benedictus* (où il est généralement mal compris), à l'*Agnus*, il est formellement interdit dans le chant du Symbole. Je laisse donc de côté la question des interludes d'orgue, pour m'en tenir à la lettre et à l'esprit de la rubrique.

1. Voir n° 255 : février 1921.

*
* *

La lettre des rubriques prévoit, pour l'exécution des chants de l'Ordinaire :

a) les Chantres ;

b) le Chœur entier ;

c) ou les deux demi-chœurs.

Les explications de la S. C. Rit. supposent encore, pour les chants à versets alternés, qu'on puisse n'avoir qu'un seul chantre soutenu de l'orgue. Les règles liturgiques, en effet, ne supposent jamais l'accompagnement du chant liturgique : quand elles visent l'orgue, c'est pour autoriser son rôle en tant qu'instrument soliste ; ceci explique le texte ici indiqué. Les chants à alternance, c'est-à-dire le *Kyrie* et le *Gloria*, ou, suivant les coutumes locales, le *Credo* et l'*Agnus*, peuvent donc être partagés ainsi entre l'ensemble des exécutants :

I	II	III
a) Les chantres.	*a*) Le 1er demi-chœur.	*a*) Un chantre avec l'orgue.
b) Le chœur entier.	*b*) Le 2e demi-chœur.	*b*) Le chœur entier.

Voilà donc trois manières de se partager les chants de l'ordinaire : on pourra les utiliser, à tour de rôle, suivant les ressources en voix dont on dispose, ou selon le degré des fêtes. Elles se résument, musicalement, entre l'alternance d'un soliste ou d'un groupe de solistes, et l'ensemble des exécutants, ou entre celles de deux chœurs.

Quels sont ces exécutants ? Quels sont ces deux chœurs ?

Il n'y a absolument aucun doute à avoir que, dans l'esprit de l'Église comme dans la pratique traditionnelle — là où il existe encore des traditions — ce *chorus* n'est pas ici la *schola*, mais l'ensemble de tous ceux des assistants susceptibles de chanter : chanteurs professionnels, clergé, fidèles. Il est inutile de rappeler comment Pie X a insisté sur cet objet : que les chants ordinaires sont destinés « au peuple », et il en a montré lui-même l'application pratique soit comme évêque ou patriarche, soit comme Pape, entre autres dans cette circonstance fameuse du 13e centenaire de saint Grégoire le Grand, où, pour faciliter la chose, des groupes bien formés se tenaient en différents endroits de la Basilique Vaticane, tandis que, à la foule immense, le texte et la note des chants de l'Ordinaire était distribué par milliers.

Ainsi, le chœur général prévu, pour les chants ordinaires de la Messe, par les rubriques, c'est l'ensemble de la foule qui remplit l'église. Dès lors, la distinction pratique reste à établir entre les deux demi-chœurs dont parlent ces règles.

Bien entendu, s'il s'agit simplement du chœur d'une communauté, d'un monastère, d'un chapitre, ces deux demi-chœurs, ici comme pour la psalmodie, s'entendent du chœur de droite et du chœur de gauche.

Dans une église ou chapelle paroissiale, on peut envisager diverses pratiques : par exemple, les fidèles chantant avec l'un des chœurs, — là il y a un nombreux clergé *chantant.* — Ou encore, d'un côté la schola, une confrérie, un groupement de voix de bonne volonté, et de l'autre, l'ensemble des fidèles. En certains pays où les hommes occupent seuls une partie de l'église, et les femmes avec les enfants l'autre partie, ce partage des deux chœurs est tout indiqué. Mais, à part ce cas, qui est assez rare de nos jours, c'est le second procédé qui est le plus pratique : déduction faite des « intonations » réservées au célébrant ou aux chantres, l'alternance habituellement entre la schola ou un groupement déterminé, d'un côté, et l'ensemble des assistants, est préférable.

En effet, la schola donne le ton, le mouvement, l'exemple ; l'autre chœur doit modeler son verset sur le précédent. De plus, si l'on veut entraîner plus particulièrement celui-ci, qu'il s'agisse de le soutenir, de réformer ses habitudes, ou de lui apprendre de nouvelles mélodies, alors on confie un verset aux chantres seuls, et la schola alterne en entraînant le grand chœur.

Tout cela ne peut pas marcher sans entraînement préalable : les fidèles ont besoin, non seulement d'avis, mais de répétitions. Les anciens règlements ecclésiastiques en faisaient obligation aux prêtres ayant charge d'âmes, et l'on a déjà cité l'exemple du fameux Rabelais, qui, tout imbu qu'on peut le supposer, d'idées très excentriques, tenait cependant, lorsqu'il était curé de Meudon, à remplir ce devoir de sa charge, et, de sa chaire, exerçait lui-même chaque dimanche ses fidèles à l'exécution des chants de l'Ordinaire.

G. Petitclerc.





Un positif du XVI[e] siècle à l'église Saint-Pierre de Montrouge

Notre confrère M. G Helbig, le distingué maître de chapelle de Saint-Pierre de Montrouge, à Paris, a su, au cours de ses pérégrinations et recherches artistiques à travers la facture d'orgue, « dénicher » un vieil et remarquable instrument, parlant encore d'exquise façon, et dont il a décoré le chœur de son église. M. G. Helbig a écrit sur cet intéressant spécimen des anciennes orgues la notice suivante que nous sommes heureux de faire connaître à nos lecteurs.

Un fervent amateur de facture instrumentale ancienne vient de faire placer, dans le chœur de l'église Saint-Pierre de Montrouge, un petit orgue positif de la fin du xvi[e] siècle, qui est une pure merveille d'art au point de vue de la facture d'orgue. Les organistes et amateurs de musique d'orgue, soucieux de s'instruire, ont là une occasion rare de se rendre compte de ce qu'était la facture d'orgue au xvi[e] siècle, et de se délecter des timbres charmants des jeux de cet orgue, qui est certainement le plus ancien de Paris.

L'apparence générale de cet instrument est celle d'un grand coffre rectangulaire dont les dimensions sont les suivantes :

Hauteur, 0 m. 93 ;
Largeur, 1 m. 05 ;
Profondeur, 1 m. 60.

Le couvercle de ce coffre comporte deux ouvertures à grillage, destinées à laisser passer le son, et dont la première, en basculant, forme pupitre pour l'organiste.

L'extrémité antérieure de ce couvercle est terminée par un petit panneau mobile qui, tiré hors de ses coulisses, découvre le clavier de l'instrument. Ce clavier est en bois de buis, pour les touches diatoniques, et en ébène pour les chromatiques. Son étendue comprend exactement quatre octaves — 49 touches — de *ut* à *ut*.

L'usure profonde de ces touches dénote le long service que ce vénérable petit orgue a dû assurer pendant plusieurs siècles dans quelque antique chapelle monacale.

A l'extrémité postérieure de l'instrument, c'est-à-dire au côté opposé au clavier, pendent deux lanières de cuir, passant chacune par une ouverture pratiquée dans la paroi du coffre, et qu'un long frottement a agrandie démesurément. En tirant ces lanières alternativement, on

actionne deux grands soufflets cunéiformes faisant fonction de pompes et de réservoir, et qui envoient le vent directement au sommier. Ces soufflets sont si bien compris qu'ils fournissent aisément tout le vent nécessaire, et très régulièrement, même tous les jeux étant tirés, sans le secours d'un réservoir d'air. Enfin, l'extrémité de ces deux soufflets, quoique simplement posée sur le porte-vent du sommier, s'y emboîte si bien, qu'aucune perte de vent n'est perceptible. A l'endroit où les lanières de cuir sont attachées aux soufflets, ces derniers supportent comme charge deux pavés de marbre rose, donnant ainsi une pression de 4 1/2 au vent qui alimente le sommier.

Les quatre côtés latéraux du coffre sont ornés de six magnifiques panneaux de style Renaissance, sculptés à jour, en plein bois, dorés, et également destinés à laisser passer le son. Le panneau de devant, en s'ouvrant, laisse voir une partie de la mécanique, qui se compose d'une série de longs pilotes et d'abrégés reliant les touches du clavier aux soupapes du sommier placé au ras du sol.

De chaque côté du clavier se trouvent trois registres, que l'organiste pousse dans le sens du clavier pour ouvrir les jeux. Ces jeux, au nombre de *six*, sont :

Côté Gauche :

Coppel — (très ancien nom allemand pour dire *Coppelflöte*, flûte s'accoupplant avec tous les jeux). Jeu de Bourdon bouché, en bois, sonnant 8 pieds.

Flöte — jeu de bois ouvert, sonnant 4 pieds.

Prinzipal — jeu de 4 pieds, la première octave est en bois ouverte ; les autres en étain.

Côté Droit :

Octav — jeu de 2 pieds, tout en étain.

Quint — petit jeu de Larigot — ou Nazard — donnant la quinte du jeu précédent.

Mixtur — petite fourniture à 2 rangs ; le premier donnant l'octave supérieure du jeu de 2 pieds, le second l'octave supérieure du Larigot, avec reprises aux 3e et 4e *ut*. C'est donc une petite fourniture donnant la fondamentale et la quinte.

Le jeu de 8 pieds et les plus grands tuyaux des jeux de 4 pieds sont placés obliquement dans le coffre formant buffet, l'ouverture des tuyaux tournée du côté du souffleur. Les autres tuyaux, et les trois jeux correspondant aux registres de droite, sont placés verticalement sur le sommier, immédiatement derrière les pilotes, sous le clavier.

Ce petit Positif, avec ses six jeux, comprend donc 343 tuyaux, dont pas un n'est apparent.

Aucun nom de facteur dans l'instrument, mais la dénomination des jeux — manuscrite sur des bandes de parchemin — démontre clairement que l'on se trouve devant une belle facture allemande.

Le timbre de chaque jeu a un caractère particulièrement agréable, et l'ensemble des jeux réunis donne absolument l'illusion d'un vieux positif de Cathédrale jouant à boîte fermée. Quant aux diverses combinaisons

que l'on peut former avec le mélange de ces six jeux, elles sont toutes plus intéressantes les unes que les autres, et charment l'oreille par une sonorité archaïque qui est totalement oubliée, et même ignorée de nos jours.

Touchant la facture de ce petit orgue, on reste en admiration devant les soins que l'organier y a apportés jusque dans ses moindres détails. La mécanique parle et répète d'une façon remarquable ; le vent est égal et très suffisant; enfin tout est si bien compris et ajusté dans le buffet, que toutes les pièces se démontent rapidement et sans l'aide d'aucun outil, étant *toutes posées les unes sur les autres.*

Aussi, une restauration particulièrement étudiée et minutieusement soignée a pu rendre à cette relique instrumentale sa belle sonorité initiale, et en a fait une pièce absolument unique et du plus haut intérêt, au point de vue de la facture du XVIe siècle, car cette restauration vous permet de jouer sur cet orgue comme sur un instrument moderne.

Ce petit Positif fut certainement conçu pour une chapelle monacale, peut-être même par quelque moine aussi humble qu'habile organier. On reconnaît aisément la place qu'occupaient les chantres aux deux côtés de l'instrument, alors que l'organiste était au milieu, ayant le souffleur en face de lui, comme pour le surveiller.

Le coffre formant buffet est tout en sapin, recouvert actuellement de peinture couleur noyer foncé avec des filets blancs. Sa simplicité toute monacale n'est rehaussée que par les six magnifiques panneaux sculptés à jour qui décorent ses quatre faces latérales.

Construit pour accompagner les chants liturgiques, ce vénérable et intéressant Positif, après des pérégrinations nombreuses, sans doute, vient de retrouver, à Saint-Pierre de Montrouge, la place qui lui convient, dans le sanctuaire même, au milieu de la Maîtrise, qu'il accompagne de nouveau dans les exécutions de Motets anciens.

Et nunc, erudimini.....

*
* *

Depuis bientôt deux mois que cette notice a été écrite, et que ce Positif est installé à Saint-Pierre de Montrouge, on peut l'entendre tous les dimanches, soit au cours de la grand'messe, soit au salut qui suit les vêpres. Et je ne puis passer sous silence la jouissance intense que je ressens lorsque, les doigts sur ce vénérable clavier de buis, autrement agréable au toucher que l'ivoire de nos jours, je puis avoir *autour de moi* tous mes chanteurs, et que je distingue parfaitement la partie que fait chacune des quatre voix. La douceur de ce Positif, donnant la note à chacun, permet une exécution des plus justes ; et à une faible distance on croirait n'entendre que des voix chantant *a cappella.* On comprend alors toute la beauté des immortels chorals de Bach, du merveilleux *Ave verum* de Mozart, ou de l'*Ave Maria* de Josquin des Prés.

On revoit par la pensée le joli tableau que devaient former les

anciennes maîtrises, ainsi groupées autour de leur petit orgue dont le rôle ne se bornait qu'à soutenir les voix en leur donnant constamment la note en sourdine, laissant ainsi au chant tout l'éclat dont il est susceptible.

Combien nos orgues de chœur actuelles, par leur puissance et la banalité de leurs timbres, sont loin de pouvoir obtenir cet effet tout idéal et profondément pur par lequel le Positif nous charme. Il faut avoir entendu un choral ainsi exécuté pour en goûter les moindres détails ; et je puis certifier que l'organiste n'est pas le plus mal partagé !

Grâce donc à ce précieux Positif, Saint-Pierre de Montrouge peut arriver à rendre certaines compositions anciennes avec le coloris exact de leur époque. Et la comparaison avec la nôtre n'est pas sans intérêt ni sans instruction.

G. Helbig.

Deux notes sur les Orgues et sur les Organistes d'autrefois

Notre ami M. l'abbé Paul Bayart, le zélé Inspecteur de chant du diocèse de Lille, nous communique la note suivante, extrait du rapport d'un expert, concernant les orgues de l'abbaye d'Anchin, et qu'il a trouvé dans les Archives Départementales du Nord, fonds religieux, 20.274. L'expert est Thomas Desfontaines, et son rapport a été rédigé dans les débuts de l'année 1688.

« ... Les sommiers ou secrets ne sont plus capables de faire jouer les jeux que l'on pourrait mettre dessus par la quantité de défauts qui s'y rencontrent...

« Jeux tout à fait défaillis : montre et autres semblables, jeux de mutation, trompette, bombarde, clairon, voix humaine.

« Jeux qu'on pourrait raccommoder : flûte de 4, flajollet, nazard, petite flûte, dessus de bourdon, doublette.

« Les claviers abrégés, et mouvements ne valent rien.

« La petite orgue est dans le corps de la grande, laquelle doit être dehors, qui est le lieu ordinaire des positifs, laquelle ne vaut rien, ni la soufflerie.

« La réparation coûterait 2.800 florins.

« Des orgues neuves 4.000 florins. »

(Ce dernier parti fut adopté et 4.000 florins portés au budget.)

*
* *

D'autre part, nous trouvons, dans la *Revue Saint-Chrodegang*, de Metz, n° de décembre 1920, la reproduction d'une très curieuse note communiquée à la revue par M. l'abbé Touba, curé de Zetting, l'infatigable historiographe des paroisses du

pays messin. C'est un acte, dont nous reproduisons à nouveau la teneur, dont l'original se trouve encore aux archives de la Mairie de Puttelange, « sur papier timbré, aux armes de Lorraine et Barrois, coûtant *un sol dix deniers* ».

L'organiste dont il est question ici, dit M. l'abbé Touba, Poriquet Louis, mari de Cherier Ursule, est mort à Puttelange, en 1749, âgé de 30 ans. Après lui est venu, comme organiste à Puttelange, Verschneider Michel, ancêtre des facteurs d'orgues de Puttelange-Rémering (voir Ortsgeschichte Lothr. Bd. III Remeringen-Grundwiller p. 30 ff. Touba, curé de Zetting).

« Cejourd'huy premier juillet mil sept cent trente sept traité fut fait et passé entre les Maire Échevins, Échevins d'Église et Jurés de la Ville et paroisse de Puttelange, à l'absence de Monsieur Grandjean Bailly, et de Monsieur Henry Schrembgienne curé dudit Puttelange, d'une part, et dont le Sr. Louis Poriquet Organiste de présent à Fénétrange, d'autre, comme il ensuit, savoir : ledit Sr. Poriquet organiste s'oblige de toucher et jouer les Orgues dudit Puttelange fêtes et dimanches et jours de Confrairies du St. Sacrement et de Notre Dame pendant la Grand Messe et Vêpres et jours de foire, s'oblige en outre de bien fidèlement et en conscience entretenir lesdites Orgues en bon et suffisant état en ce qui convient entretenir par un Organiste, et au cas qu'il défaillit quelques languettes de les y faire à ses frais, lequel traité prendra son commencement à la fête de St. Martin prochaine Unzième Novembre présente année et finira à pareil jour de l'an mil sept cent trente neuf ; Et pour salaire annuel ont promis lesdits Maire Échevins et Jurés de ladite paroisse de payer audit Sr. Poriquet Organiste une somme de cent vingt quatre Écus au cours de Lorraine payable en deux termes égaux de six mois en six mois, et le présent traité fut fait en double etc. » (Suivent les signatures.)



BIBLIOGRAPHIE

Chants des offices paroissiaux, *mélodies grégoriennes conformes aux éditions vaticanes*, franco relié toile, 15,70 ; dos cuir, 16,70. — **Manuel paroissial**, *recueil des chants ordinaires* de la messe, des vêpres et des complies, extraits de l'édition vaticane, précédé d'une *Méthode élémentaire* et complété par une sélection de pièces grégoriennes avec traduction française pour les saluts du T. S. Sacrement, franco poste, 5 fr. 45. — Salaun, Quimper.

Voilà de très pratiques publications, dues à l'initiative de M. le chanoine Bargilliat, de Quimper, et dont le succès est d'avance assuré. Ne contenant que le strict nécessaire, ces livres peuvent suffire à toute église ordinaire pour l'ensemble des offices célébrés dans les paroisses.

Les *chants des offices paroissiaux* ont même le premier nocturne de Noël, et l'office des morts en entier, avec les leçons intégralement notées, ce qui est précieux; celles de Noël sont même notées avec le joyeux ton monastique. Mais l'auteur de ce très bon livre n'a pu arriver à le faire tenir dans ses 732 pages qu'en sacrifiant la majeure partie des répons-graduels; nous savons bien qu'on n'en exécute pas le chant grégorien dans la plupart des petites églises, c'est tout de même fâcheux. Autre critique : M. Bargilliat a cru devoir ajouter trois messes de Du Mont en en faisant — encore ! — une adaptation pseudo-grégorienne ; c'est son droit : mais pourquoi écrire : « transcrite d'après les éditions originales de l'auteur » ? Certes, non ! il y a là une évidente méprise que l'éditeur de ce livre fera bien de supprimer lors d'un nouveau tirage.

Cette espèce d' « arrangement » se rencontre aussi dans le *Manuel*, entre autres pour l'*Adeste fideles*, ce qui est pire, car ce cantique populaire n'a jamais visé à être du plain-chant ; c'est un air en tout point mesuré, et caractéristique de son époque. Mais nous louerons sans réserve M. Bargilliat de sa très bonne *Méthode élémentaire*, qui ouvre ce livre, et offre un excellent exposé des principes d'exécution.

En résumé, ces quelques réserves à part, nous ne pouvons que recommander ces *Chants des offices paroissiaux* et ce *Manuel*. L'impression en est belle, scrupuleusement soignée, d'un « corps » de notation très clair et très lisible.

F. de la Tombelle, **Missa** *in honorem S. Joannis Baptistae* ; 3 voix mixtes, ordre et quintette à cordes, orchestre *ad lib*. Édition Biton,

partition avec accompagnement, net 9 francs ; voix seules, 1 franc ; quintette, chaque partie 1 fr. 25 ; matériel d'orchestre en location.

Notre revue a loué, en son temps, cette messe, et l'exécution qui en fut donnée, alors que l'œuvre était encore inédite (voir *Tribune* de juillet 1920, p. 188). Nous avons le plaisir de la lire aujourd'hui; c'est une composition d'exécution *facile*, de musique toujours claire et aisée, avec cette élégance qui caractérise les œuvres de notre confrère F. de La Tombelle. Il est intéressant de voir comment l'auteur a compris la participation de l'orchestre dans une messe, soit qu'il accompagne les voix, soit qu'il concerte avec elles. C'est, en tout cas, une publication très pratique, et qui donnera aux églises où l'on ne dispose pas de chœurs nombreux ni très solides, l'occasion de rehausser de manière intéressante la solennité de quelque grande fête.

Rev. Leo P. Manzetti : *Œuvres d'église* et accompagnements de chant grégorien. B. Herder, 17, South Broadway, Saint-Louis, Mo. (États-Unis d'Amérique), et chez l'auteur, directeur au Séminaire de Baltimore, Saint-Mary's, Roland Park.

Nous avons reçu d'intéressantes compositions du distingué et zélé maître de chapelle qui est, aux États-Unis d'Amérique, l'un des principaux propagateurs du mouvement de restauration de la musique d'église. Voici un *Christus factus est*, dont existe deux versions, l'une à quatre voix mixtes, l'autre à quatre voix d'hommes (chacune 1 fr. 50), et qui donnent une très juste idée du talent de l'auteur, et de son habileté technique à écrire *a cappella*, rappelant les œuvres de la grande époque sans tomber dans le pastiche, et en utilisant les ressources plus modernes. Un *Oremus pro pontifice*, à quatre voix égales et orgue obligé, écrit pour la cathédrale de Baltimore (1 fr. 50), est une œuvre fort agréable et de bon effet, où les tournures mélodiques et harmoniques de certains passages font penser à diverses œuvres de M. le Ch. Perruchot. Du même sentiment, et plus marqué encore, deux très expressifs motets à deux ou trois voix égales, *O salutaris* et *Tantum ergo* (1 fr. 50), qui méritent d'être entendus. Le Rev. L. Manzetti a donné encore trois excellentes séries de faux-bourdons ornés, à quatre voix égales, l'une pour les cantiques des Laudes de la Semaine Sainte, une seconde pour les vêpres de Noël, une troisième pour celle de Pâques, chaque faux-bourdon destiné à alterner avec l'unisson grégorien de l'Édition vaticane (chacune 2 francs).

Nous aimons moins certains accompagnements grégoriens du même auteur, tels que la messe de *Requiem* (5 francs), où M. Manzetti, ayant cru devoir suivre les signes prétendus « rythmiques » de certaine édition, il en résulte des heurts perpétuels — v. g. au *Dies irae*, — entre l'accent réel des mots et de la musique et de la place des accords. Toutefois, rythme à part — oh ! l'*In paradisum* ! — l'harmonie est aisée, beaucoup plus élégante qu'en nombre d'accompagnements publiés jusqu'ici. Mais où il faut louer l'auteur, c'est dans ses *Varii*

cantus de SS. Sacramento (5 francs), comprenant un certain nombre d'*O salutaris* et de *Tantum ergo*, etc., et où, quelques réserves à part [1], il y a une recherche musicale, en imitations, très remarquables; ces pièces pourraient parfaitement servir de petits versets d'orgue.

REVUE DES REVUES

(*Articles à signaler*)

Revue des jeunes, n° 3. — Chan. Cl. Besse, *Nos cantiques populaires avec chœurs à quatre voix mixtes* (c'est moins une étude de fond que la présentation, au public, des arrangements pour chœur mixte que M. A. Alain, avec sa maîtrise accoutumée, a faits de cantiques dits « populaires », dont la mélodie peut être gardée si l'on y met beaucoup de musique autour ; nous n'aimons guère cette façon de procéder, et ne voyons pas ce que le goût et l'art religieux peuvent gagner à conserver ces chants prétendûment « consacrés » par l'usage).

Autour du lutrin, n° 9. — Suite de très bonnes études pratiques sur l'*Éducation de l'oreille*, par M. l'abbé Gleyo, la lecture et l'exécution du plain-chant, etc. A signaler l'article sur *la Séquence de Pâques*, où transparaît la science et le goût d'un liturgiste avisé et d'un délicat connaisseur.

La Musique (Québec), n° 25. — R. P. Ch. Lefèvre : *Instruction de Pie X sur la Musique sacrée* (article de commentaire très utile et très pratique, pour les séminaires et les communautés, que nous reproduirons quelque jour).

The musical Times, n° 937. — Arthur M. Friedlander, *Découverte d'un ancien manuscrit hébreux avec neumes* (ce sont deux folios trouvés dans la « genizah » d'une vieille synagogue ; c'est un fragment d'un poème rabbinique du moyen âge, trois strophes notées, fait curieux, en neumes rappelant ceux des mots italiens (XIIe siècle), mais, pour suivre le texte hébreux, *notés à l'envers ;* nous reproduirons ce chant dans un prochain numéro).

1. Prenons, par exemple, cette façon de transformer à la pseudo-grégorienne des pièces de pur choral mesuré, comme *l'O salutaris* de Du Gué ?

PAGES IGNORÉES

Penserait-on à aller chercher, sous la plume de Louis-Sébastien Mercier, l'ancien membre de la Convention, l'antireligieux, des détails sur le Bréviaire, et sur les bréviaires ? Cependant, nous trouvons dans son tableau du *Nouveau Paris*, mis au jour en 1797, ces notes curieuses et bien significatives, sous le titre même que leur donne leur auteur. Nous n'en supprimons qu'une diatribe, hors-d'œuvre passablement ridicule, sur la confession et les confessionnaux, « cette artillerie papale », dont chacun « est une pièce de canon prête à tirer contre le gouvernement républicain (*sic* !) ».

On trouvera la pièce tout au long dans la dernière édition donnée de cet ouvrage, il y a quelques années, chez Louis Michaud, éditeur à Paris, avec préface et notes de Lucien Roy, pp. 76 à 78.

BRÉVIAIRE

Que faisait Louis Capet, le dernier roi des Français, pendant sa détention dans la tour du Temple ? Il buvait, dormait, ou disait son bréviaire ; on l'aurait pris pour le plus stoïque des philosophes, si l'on ne savait pas qu'il était devenu très dévot ; il est sûr qu'il s'était nourri de plusieurs idées théologiques, et qu'il était peut-être le seul à sa cour qui eût ces idées-là..... [Trahi de tous côtés], on répond qu'il était encore dans l'ignorance de toutes ces trames ; mais lorsqu'il fut éclairé, comment ne devint-il pas sincèrement et pleinement constitutionnel ?

C'est donc le Bréviaire qui le consolait de la perte de toutes ses grandeurs.

Il n'est pas étonnant qu'après sa mort des prêtres en aient voulu faire un martyr.

. . . .

Plusieurs marchands de livres m'ont attesté qu'on recherchait les Bréviaires, et qu'on les achetait avec une sorte d'empressement. Délivrés des Capucins, des Picpus, des Minimes, des Chartreux, des Moines-déchaux avec ou sans barbe, des Prieurs, des Chanoines, des Abbés, nous disions : un petit nombre d'heures de travail suffira, si tout le monde travaille, pour faire désormais de la France une vraie Utopie ; et voici qu'on lit à Paris le Bréviaire comme par le passé, et *mieux que par le passé, car ceux qui le lisent n'en font plus le semblant.*

Les Bréviaires, les Missels vont dans les départements et jusqu'en Allemagne...

L.-S. Mercier (1797).

Le Gérant : Lafontan.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

2e Répertoire — CHANT GRÉGORIEN

Accompagnements nouveaux et très faciles du Chant des Offices

Par l'Abbé L. JACQUEMIN

Avec Notice explicative sur les divers chants, par A. GASTOUÉ

1re PARTIE. — **GRADUEL** (*chants pour la Messe.*)

A. Propre du temps. — **B.** Propre des Saints. — **C.** Commun des Saints (*en préparation*). **D.** Principaux ordinaires de la Messe.

2e PARTIE. — **ANTIPHONAIRE** (*chants pour les heures du jour.*)

Dans cet ouvrage nous ne donnons que les Chants des Vêpres, et pour certaines fêtes, ceux des Laudes.

Avertissements. — La table générale des sommaires détaillés des accompagnements se trouve dans le 1er fascicule de chacune des divisions de l'ouvrage. Celle des ordinaires de la Messe se trouve aussi page 140 : à la fin du 5e fascicule.

Collection à suivre.

Prix du Fascicule : 1 fr. 50 — 3 fr. *avec majoration temporaire comprise*

1re Partie. — **GRADUEL.**

A. Propre du Temps

1er Fascicule. Temps de l'Avent.
2e — Temps de Noël I.
3e — Noël-Épiphanie II.
4e — Temps de la Septuagésime.
5e — Mercredi des Cendres, 1er et 2e Dimanches de Carême.
6e — 3e et 4e Dimanches de Carême, Dimanche de la Passion.
7e — Dimanche des Rameaux.
8e — La Semaine Sainte.
9e — Temps de Pâques.
10e — Du 5e Dimanche après Pâques au Dimanche dans l'Octave de l'Ascension.
11e — Pentecôte, T. S. Trinité, T. S. Sacrement.
12e — Du 2e au 6e Dimanche après la Pentecôte.
13e — Du 7e au 11e Dimanche.

Sous presse :

14e Fascicule. Du 12e au 15e Dimanche.
15e — Du 16e au 19e Dimanche.
16e — Du 20e au 23e et dernier Dimanche après la Pentecôte. (Tome complet).

B. Propre des Saints

1er Fascicule. Novembre à Janvier.
2e — Février.
3e — Mars à Mai.
4e — Juin, Sacré Cœur, Précieux Sang.
5e — Du 2 Juillet au 15 Août.

Sous presse :

6e Fascicule. Du 16 Août à fin Septembre.
(*A suivre*).

C. Commun des Saints (*en préparation*).

D. Principaux ordinaires de la Messe

1er Fascicule Asperges me, Vidi aquam, ordinaire du Temps Pascal, les deux ordinaires des Fêtes solennelles, 1er ordinaire des Fêtes doubles.
2e Fascicule. 2e, 3e 4e et 5e Ordinaire des Fêtes doubles, ordinaire des Fêtes de la Sainte Vierge.
3e — Ordinaire des Dimanches dans l'année, des Octaves, des Dimanches de l'Avent et du Carême, des Féries de l'Avent et du Carême. Credo I. II. III.
4e — Credo IV et les Trois Messes de H. Du Mont, conformes aux éditions authentiques.
5e — Messe des Morts, Messe de Mariage.
(Tome complet).

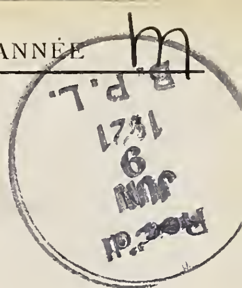
2e Partie. — **ANTIPHONAIRE.**

1er Fascicule. Tons communs des Vêpres, Deus in adjutorium, les huit Tons des Psaumes, Versicules et Benedicamus.
2e — Vêpres du Dimanche, avec les Psaumes entièrement notés, Suffrages & Antiennes finales à la Sainte Vierge.
3e — Vêpres des Dimanches de l'Avent, Grandes Antiennes O, 1res Vêpres de Noël.
4e — Des Laudes de Noël à l'Octave de la St-Jean.
5e — De l'Épiphanie à Pâques.
6e — De Pâques au Dimanche dans l'Octave de l'Ascension.
7e — De la Pentecôte au T. S. Sacrement.
(*A suivre*).

SOMMAIRE DE LA TRIBUNE MUSICALE

AVRIL 1921.

MAI 1921. — XXIIe ANNÉE





Giraudon, photographe.



LA TRIBVNE

DE

SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE ET D'ART RELIGIEUX

LITURGIE — ARCHÉOLOGIE CHRÉTIENNE

PUBLIÉE SOUS LES AUSPICES DE LA

Schola Cantorum



SOMMAIRE



Le N°: 1 fr. 75

AU BUREAU D'ÉDITION DE LA *SCHOLA CANTORUM*

269, Rue Saint-Jacques, 269

PARIS (V^e)

N° 258. — 6e N° Abon^t 1920-1921

La présente Revue parut pour la première fois en janvier 1895, avec le titre et les collaborateurs suivants :

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

FONDÉE POUR ENCOURAGER

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne
La remise en honneur de la musique palestrinienne
La création d'une musique religieuse moderne
L'amélioration du répertoire des organistes

COMITÉ DE LA SOCIÉTÉ

M. ALEXANDRE GUILMANT
Président

M. le Prince DE POLIGNAC — M. BOURGAULT-DUCOUDRAY
M. VINCENT D'INDY
MM. G. DE BOISJOSLIN et CH. BORDES
Secrétaires

COLLABORATEURS DU JOURNAL

RR. PP. Dom POTHIER — Dom MOCQUEREAU — Dom BOURIGAUD — R. P. LHOUMEAU — M. l'abbé CARTAUD — M. l'abbé VELLUZ — M. l'abbé PERRUCHOT — MM. C. BELLAIGUE — C. BENOIT — BOURGAULT-DUCOUDRAY — G. DE BOISJOLIN — CH. BORDES. — MICHEL BRENET — J. COMBARIEU — P. CRESSANT — A. ERNST — H. EXPERT — A. GUILMANT — A. HALLAYS — V. D'INDY — A. JULLIEN — P. LALO — F. PEDRELL — A. PIRRO — G. SERVIÈRES — DE SAINT-AUBAN — J. TIERSOT — Dr WAGNER — A. WOTQUENNE.

Parmi les autres collaborateurs plus récents, citons encore :

S. G. Mgr FOUCAULT — R. P. Dom L. DAVID — R. P. J. BORREMANS — M. l'abbé P. BAYART — MM. Ant. AUDA — Eug. BORREL — A. GASTOUÉ — F. DE LA TOMBELLE — J. PEYROT — H. QUITTARD — F. RAUGEL — A. SÉRIEYX — J. DE VALOIS.

" **La Tribune de Saint-Gervais** " paraît mensuellement ; Revue *musicologique* et d'*Art chrétien*, elle s'adonne spécialement au *Chant grégorien* et *Populaire*, à la musique *polyphonique* et *d'orgue*; elle contient, de plus, de nombreuses études sur des sujets variés de *liturgie*, d'*archéologie chrétienne*, d'*art religieux*.

Les abonnements partent du mois de Décembre

Prix d'un fascicule : **1** fr. **75**

Prix des anciennes collections de la Tribune de Saint-Gervais

1895, sans supplément. **40** fr.	1897, sans supplément. **20** fr.	1899, sans supplément. **15** fr.
1896 — — **30** fr.	1898 — — **18** fr.	1900, **12** fr., et les suiv. **10** fr.

Les années de 1895 à 1914 y compris : **275** francs.
Les années suivantes sont au prix actuel de l'abonnement.

	France, Belgique et Colonies	*Union Postale et Étranger*
Abonnement ordinaire	**18** »	**19** »
Abonnement réduit réservé à MM. les Ecclésiastiques, les Communautés, les Professeurs et les Élèves de l'École	**17** »	**18** »

Pour donner satisfaction à notre clientèle, nous ferons *un abonnement global*, comprenant la " **Tribune musicale** ", la " **Tribune de St-Gervais** " et les " **Tablettes de la Schola** " :

	France, Belgique et Colonies	*Union Postale et Etranger*
Abonnement	**37** »	**39** »
Abonnement réduit réservé à MM. les Ecclesiastiques, les Communautés, les Professeurs et les Élèves de l'École	**35** »	**37** »



BREF DE S. S. PIE X

à Charles BORDES

FONDATEUR DE LA *Schola Cantorum* ET DE LA *Tribune de Saint-Gervais*

PIUS PP. X

Dilecte Fili, salutem et Apostolicam Benedictionem. — Pergratum Nobis, ut intelligi potest, faciunt, quicumque illud propositum, quod mature inivimus, cantus liturgici ad veterem normam revocandi, labore sollertiaque sua faciunt expeditius. In hoc numero novimus peculiarem deberi locum tibi, qui vel ante, quam de Musica sacra praescriptum a Nobis esset, SCHOLAM CANTORUM istic ad vota Nostra instituеris, et legitimam cantus Gregoriani disciplinam propagare non cesses. Quare habe tibi, quam mereris, a Nobis laudem, grataeque significationem voluntatis, simulque scito, Nos ab ingenio diligentiaque tua uberiores quoque exspectare, Deo adiuvante, fructus. Interea coelestium auspicem munerum, ac benevolentiae Nostrae testem tibi, dilecte Fili, Apostolicam benedictionem amantissime in Domino impertimus.

Datum Romae apud S. Petrum die 11 Iulii an. MDCCCCIV, Pontificatus Nostri anno primo.

PIUS PP. X.

PIE X, Pape.

Cher Fils, salut et bénédiction Apostolique. — Il Nous est fort agréable, comme on peut le penser, que le travail et les soins éclairés de diverses personnes avancent la réussite du projet, que Nous avons mûrement réfléchi, de rappeler le chant liturgique à son ancienne forme. Au nombre de ceux-là, il convient de vous donner une place particulière, à vous qui, dès avant que Nous ayons prescrit quelque chose sur la Musique sacrée, aviez déjà fondé la *Schola Cantorum*, conformément à Nos désirs, et qui ne cessez de propager partout la légitime discipline du chant grégorien. Recevez-en de Nous la louange que vous méritez, et la marque de Notre volonté reconnaissante, et sachez en même temps que Nous attendons encore de votre zèle ingénieux, avec l'aide de Dieu, les fruits les plus féconds. Nous vous accordons donc dans le Seigneur, de la façon la plus affectueuse, la bénédiction Apostolique, comme gage des faveurs célestes et témoignage de Notre bienveillance envers vous, Cher Fils.

Donné à Rome près Saint-Pierre, le 11 juillet 1904, la première année de notre Pontificat.

PIE X, PAPE.



LE BUREAU D'ÉDITION

De la *Schola Cantorum*, à Paris

Tel est le titre que Ch. Bordes, l'illustre apôtre de la restauration de la musique d'église en France, donna, en 1896, à l'une de ses fondations.

De concert avec Alex. Guilmant, le grand organiste, et le maître compositeur V. d'Indy, qui a continué d'en assumer la direction, Ch. Bordes avait donné à son *Bureau d'Édition* la devise même, les " Quatre Articles " qui furent la charte de fondation de la *Schola :*

1° L'étude et la propagande du *Chant grégorien*, restitué par Dom Pothier ;

2° La remise en honneur du répertoire « A cappella » ;

3° La création d'une *musique religieuse vocale moderne*, respectueuse des prescriptions et des formes de la liturgie ;

4° L'amélioration du *répertoire des organistes*, dans la même orientation.

La Schola Cantorum a pris ainsi l'initiative du mouvement de la réforme de la musique religieuse en France ; elle a été comme la « maison mère » des missionnaires de cette réforme, et des organisations qui tendent au même but.

Le Bureau d'Édition tient à rester fidèle à cet idéal : il a puissamment aidé les différentes fondations qui se sont occupées de la diffusion de la bonne musique d'Église ; on peut dire qu'il n'a pas failli à son but.

Tant par ses *rééditions des maîtres anciens*, que par les *publications des compositeurs modernes*, il s'est toujours efforcé de rester dans la ligne de la musique religieuse vraiment *classique*, en se montrant en même temps le partisan résolu d'un art « vraiment moderne », héritier des justes traditions, mais jamais « moderniste ».

Les collections d'œuvres de Palestrina, Josquin des Prés, Orlande de Lassus, Victoria, parmi les anciens ; celles de Bordes, Guilmant, d'Indy, chanoine Perruchot, chanoine C. Boyer, F. de La Tombelle, etc., parmi les modernes, tant dans la forme du motet que dans le cantique en langue vulgaire ou les pièces d'orgue ; les publications pratiques de chant ou d'accompagnement grégoriens, de A. Gastoué, abbé Jacquemin, etc., sont un sûr garant de ce que vaut le Bureau d'Édition de la Schola, qui continue, plus que jamais, de par sa fondation et ses origines, à se consacrer exclusivement aux plus beaux modèles de la musique religieuse.

LA TRIBVNE DE ST-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE & D'ART RELIGIEUX

PUBLIÉE SOUS LES AUSPICES DE LA

Schola Cantorum

Chant grégorien et populaire. — Polyphonie et Orgue. — Liturgie et Archéologie chrétienne.

ABONNEMENT	BUREAUX	ABONNEMENT
France et Colonies, Belgique. 18 fr. Union Postale (autres pays). 20 fr.	Au BUREAU d'ÉDITION de la Schola *269, Rue Saint-Jacques* PARIS	Pour MM. les Ecclésiastiques, pour les Communautés, les Professeurs et Élèves de l'Ecole. 17 fr. (France et Colonies, Belgique).

Le numéro : **1 fr. 75.** — Les abonnements partent du mois de décembre de chaque année.

SOMMAIRE

L'Orgue en France
à l'époque Renaissance

I

L'orgue, avec ses fonds de 8, de 4, de 16 et même de 32 pieds ; ses mutations : quinte, octavin ou doublette, fournitures et cymbales, était ainsi constitué au dernier quart du xve siècle. Un chalumeau puissant y constituait le seul jeu d'anche, ou une simple régale dans les orgues moins importantes.

Comme beaucoup d'instruments ne descendaient encore qu'au *sol* ou au *fa*, la dimension respective des jeux était, le plus fréquemment, 6 pieds pour le diapason ordinaire, et, à l'aigu, 3 pieds par conséquent, ou, au grave, 12 et 24 pieds. La dernière octave était donc incomplète :

on n'y comptait guère, comme « feinte », que le *si* bémol, mais souvent un tuyau supplémentaire donnait l'*ut* grave [1].

S'il est vrai que la presque totalité des orgues françaises n'avait encore qu'un seul clavier, cependant bon nombre d'entre elles étaient accompagnées, depuis le XIIIe siècle, d'un positif séparé, et, depuis peu de temps, on savait construire deux et même trois claviers manuels superposés, et un clavier de pédale parlant en « tirasse » avec le grand clavier. Les accouplements, quoique d'un maniement difficile, puisqu'il fallait prendre les poignées d'un clavier pour l'accrocher à l'autre, pouvaient se faire du grand orgue au positif.

Pour le troisième clavier et les autres, quand tout à fait exceptionnellement on en ajouta, nous avons vu qu'il s'agissait soit d'un second positif, soit d'un jeu d'anche séparé. (Voir n° de janvier, p. 40.)

Les facteurs vont s'ingénier, dès lors, à multiplier les timbres et les différences de qualité dans les jeux. Au début du XVIe siècle, apparaît le *cornet*, — ainsi, à Saint-Pierre de Rome, — ce qui implique l'établissement d'une « tierce » pour donner la sonorité de ce jeu [2]. En 1547, on dut déjà procéder au relevage des cornets de l'orgue de Sainte-Madeleine de Troyes, ce qui implique qu'ils existaient depuis un certain temps.

Dès 1515, on signale un jeu de *flageolet* dans l'orgue que Pierre de Estrada dut faire pour l'église Saint-Vivien de Rouen [3]. Bientôt les jeux d'anche nouvellement découverts apparaissent : Érasme parle des orgues qui se font entendre dans les églises de Paris, avec *sacqueboute, trompette, cornet, fifre* [4], ce dernier étant l'équivalent du flageolet de Rouen.

1. Si la facture française (comme aussi celles des Pays-Bas, de l'Espagne et de l'Allemagne) connut de bonne heure d'intéressants développements, les factures italienne et anglaise restèrent longtemps fidèles à l'orgue ainsi constitué. Tels les instruments de cinq registres décrits dans les inventaires italiens du moyen âge (L. Nerici, *Storia della Musica in Lucca*, p. 125 et s., 141 à 143), tel à peu près cet orgue des environs de l'an 1500 conservé à Saint-Pierre de Rome, tels on construisit encore ces instruments jusqu'au XIXe siècle : la plupart du temps un seul clavier, pas de pédalier ; très rarement un jeu de détail : flûte « solo » (de 4 pieds), cornet ou voix humaine. J'ai cité déjà le curieux positif mobile de Sainte-Prisque.

Le « grand-orgue » de Saint-Pierre ici mentionné compte simplement deux « principali », de 8 et de 16 pieds, une « ottava » (prestant), avec leurs fournitures sonnant en plein-jeu, et deux cornets : il fut construit sous Alexandre VI (1492-1503). (V. Alb. Cametti, *Appendice à Girolamo Frescobaldi in Roma*, Turin, 1908, extrait de la *Rivista Musicale Italiana*.) A Saint-Jean-de-Latran, un orgue du XVIe siècle a un principal de 24 pieds.

En Angleterre, les 16 pieds n'apparaissent presque jamais avant le XVIIIe siècle : encore les mentions qu'on en fait se réduisent-elles aux douze tuyaux les plus graves, comme en plein moyen âge (p. ex. : cathédrale d'Exeter, en 1665). Le troisième clavier n'est en usage guère qu'à la même époque, et encore fort rarement ; presque jamais de jeux de détail. Enfin, le pédalier, et encore par simple tirasse, n'y est employé pour la première fois qu'en 1790. (Voir l'article *Organ* dans le *Dictionnaire* de Grove.)

2. On sait que le *cornet* est un jeu de mutation composé au moyen d'un 16 pieds, d'un 8 pieds, d'un 4 pieds, d'un 2 p. 2/3, d'1 pied et d'une tierce.

3. Pirro : Notice sur Le Bègue, dans les *Archives des Maîtres de l'Orgue*, en tête du volume des œuvres de Le Bègue, p. x, note.

4. Dans une lettre de janvier 1521.

On avait fini par observer, en effet, — nous ne connaissons pas l'auteur de cette découverte, et il est singulier que dix-sept cents ans eussent été nécessaires à cela, — on avait observé que les anches pouvaient fort bien parler au ton déterminé sans avoir besoin d'un tuyau sonore, pourvu qu'elles fussent proportionnées au son à donner. C'était le renversement de ce qui constituait la fondation de l'orgue antique, comme de l'instrument d'orchestre d'où il émanait. Ici, l'anche donne surtout la qualité du timbre, le principal volume du son étant obtenu par le tuyau. Avec la nouvelle découverte, — qu'on ne pouvait d'ailleurs observer qu'au moyen d'une pression de vent comprimé plus forte, — l'anche [1] est à la fois la productrice du timbre et de la hauteur du son, le tuyau n'étant que l'amplificateur.

C'est là ce qui détermina l'invention des jeux de trompette, de sacqueboute qui en est la basse, de clairon qui en est l'octave, jeux où le tuyau n'est qu'un porte-voix [2].

Au fur et à mesure que se développaient les jeux des grandes orgues, les régales disparaissaient peu à peu des instruments d'église, où on ne les rencontre plus que rarement. Il est assez remarquable qu'en 1632, Titelouze, dans le devis qu'il établit pour le grand orgue de Saint-Godard de Rouen, préconise ce jeu au lieu de la voix humaine [3] : serait-ce que déjà en ce temps-là les facteurs réussissaient rarement ce dernier jeu ?

La vieille régale restait néanmoins la base du petit orgue domestique encore très en faveur au XVIe siècle, mais l'amélioration précédente s'y remarquait. En effet, depuis les premières années du siècle, on la construisait sans tuyaux, ce qui constitua tout d'abord une étonnante nouveauté [4]. L'absence de tuyaux qui laissait ainsi les anches sur le même plan, comme dans nos modernes harmoniums, fit donner à ces instruments pour l'usage privé le nom d'orgue « en table » qu'ils conservèrent longtemps [5].

Des contrats et devis, récemment mis en lumière, soulignent la faveur donnée aux jeux nouveaux.

Parmi ces derniers documents, le marché qu'au milieu du siècle la fabrique de Saint-Étienne de Troyes passa avec un facteur (parisien, croyons-nous) est très caractéristique de la recherche et du choix des jeux nouveaux, que les cinquante années précédentes avaient imaginés.

1. J'entends l'anche toute montée, ce qui est le vrai sens du mot, c'est-à-dire la portion de demi-tuyau sur laquelle vibre la languette, et non pas cette languette seule.

2. La trompette et le *posaune* (= trombone) sont cités dans la facture allemande dès 1511, par Arnolt Schlick dans son *Spiegel des Orgelmacher*.

3. Voir Pirro, Notice sur Titelouze, 1er volume des *Archives des Maîtres de l'Orgue*, p. XIV.

4. La première mention s'en rencontre dans le *Journal* (Diario) de Cuspiniano, à propos de l'entrevue entre le roi de Pologne et l'empereur en 1515 (cité par Ritter, *Geschichte des Orgelspiels*, p. 83). Le petit orgue de Cabeçon précédemment cité, conservé à l'Escorial, appartient à ce genre.

5. Voir la réédition de l'*Art du facteur d'orgues*, de Dom Bédos, supplémentée par Hamel, tome III, § 323 et s., et planches, où ce genre est encore décrit.

En 1550, on décide de changer les orgues « d'où elles sont pour les placer vers la grande porte, [et] y faire plusieurs jeux nouveaux ». Ces jeux sont spécifiés, avec de très curieuses et, pour nous, fort instructives explications, dans le contrat, signé l'année suivante.

L'orgue était « au ton de six pieds » : son clavier commençait ainsi au *fa* ; on y prévoit donc qu'il y aura une montre de six pieds,

garnie de tuyaux aussi gros que ceux de la montre de l'orgue de Sainte-Geneviève de Paris ; sur laquelle il y aura un Saint-Etienne se mouvant comme s'il estoit en vie !

Quant aux « jeux nouveaux », ou non, l'acte précise, avec quelque mélange dans l'ordre des espèces, mais en accord avec la lettre d'Érasme :

Ung plein jeu [1] de *flûtes à neuf trous* ; ung de *haubois* , avec la *sacqueboutte* et le *cornet* sonnant comme quatre joueurs ; ung de *voix humaines* contrefaites ; ung de *fifre* ; ung de *cymbales* ; ung de *doubles flûtes* ; ung de *doucine* ; ung ressemblant à la voix d'un *fausset* ; ung de *harpes* ; ung chantant comme pèlerins qui vont à Saint-Jacques, avec une voix *tremblant* ; ung de *fiffre d'Allemand* sonnant comme en une bataille ; ung de *musette* [2], sonnant comme ung berger estant aux champs ; une *batterie de sonnettes*, sept marches avec pédales ; une voix de *rossignol* [3] se mouvant et battant des ailes comme s'il estoit en vie ; une *trompette* sonnant comme en une bataille avec le tabourin [4].

Le reste, malheureusement, est illisible. Mais telle qu'elle est, cette liste est fort intéressante, puisqu'elle porte précisément presque exclusivement sur des variétés nouvelles, encore qu'il ne soit toujours pas possible de les identifier parfaitement. Mais on peut les classer toutefois ainsi :

Fonds : *flûte à neuf trous;* elle est indiquée par Mersenne comme flûte douce de 1 pied ; la flûte ordinaire étant de 4 pieds, la *double flûte* serait ainsi, pour suivre le langage de l'ancienne facture française, une flûte de 8 p. [5].

Le *fifre* est l'analogue du flageolet, jeu de flûte de deux pieds ; le *fifre d'Allemand* doit être le même jeu que l'on nomme un peu plus tard *flûte allemande*, que l'on fait souvent en 2 pieds, bouchée, sonnant ainsi 4 pieds ; je pense que la *harpe*, comme l'était le jeu de l'époque carolingienne où l'on croyait reconnaître le pincé de la lyre, devait être une sorte de viole de gambe [6]. (On l'a fait aussi en anche.)

Anches : *trompette* ; *sacqueboute*, qui, étant le nom français ancien du trombone, doit désigner, ici et dans la lettre d'Érasme déjà citée, la

1. L'expression « plein jeu » veut dire ici un jeu complet, entier, par opposition au cornet, à la trompette, etc., qui longtemps ne furent construits qu'en « dessus », à partir du milieu du clavier.

2. 3. Mersenne s'exprime donc d'une manière large, lorsque vers 1630, il parle des orgues « dont on augmente encore *tous les jours* les inventions », comme « rossignol, musettes, haut-bois ». (Je cite plus loin ses ouvrages.)

4. Publié par l'abbé A. Prévost, *op. cit.* dans l'étude précédente, p. 100 et suivantes.

5. On ne saurait la confondre avec la *doppel* ou *duiflöte* allemande, qui est une « bifara » formée de tuyaux à deux bouches.

6. Ce jeu de *vihuela* existait au cours du XVI[e] siècle dans les orgues espagnoles.

« basse-trompette », la trompette d'orgue ne s'étant longtemps faite qu'en « dessus » ; *hautbois ; musette ; voix humaines.*

Mutation : *cornet*, on remarquera, à propos de ce jeu, la mention de sa force, spécifiée dans le marché de cet orgue de Troyes : « sonnant comme quatre joueurs » ; *rossignol*, mutation composée donnant ordinairement une « sesquialtera » dans les degrés aigus, *ut, sol, mi.*

J'ignore si la *doucine* est un jeu de fonds ou un jeu d'anches ; au XIVe siècle et au XVe, *doucine* et *douçaine* désignent à l'orchestre tantôt une flûte, tantôt une variété de hautbois, et on trouvera plus tard encore à l'étranger des dénominations similaires dans des jeux des deux espèces : *dulciana*, *dulcan*, etc. Pour le *fausset*, je ne voyais pas tout d'abord ce que pouvait être ce jeu : mais M. Raugel me communiqua fort aimablement que le grand orgue de la cathédrale de Béziers, en 1623 [1], possédait au positif une *voix de petits enfants*, de quatre pieds. On peut l'assimiler au *fausset* de Troyes, c'est-à-dire à une voix humaine sonnant à l'octave.

N'insistons pas sur : la *batterie de sonnettes*, — le « Saint-Étienne se mouvant comme s'il estoit en vie », [2] le rossignol de même, qui sont à rapprocher des soleils, lunes, roues, têtes de More, du « Gueulard » de Metz, et autres amusettes tant goûtées de nos ancêtres. On peut supposer que le petit oiseau, à en juger par des équivalents, se laissait observer quand l'organiste tirait le registre du jeu de rossignol [3]. — Le *tremblant*, enfin, des plus précieux pour le goût du temps.

Son usage devait être fort ancien, puisque Mersenne parle de ceux « dont on usoit *autrefois*, comme l'on void encore dans les vieilles orgues » [4]. Il en était de deux espèces : le tremblant à *vent perdu*, ou ouvert, le plus ancien, et le tremblant *à vent clos*, ou tremblant doux, qui « est plus agréable », dit le même auteur, parce qu' « il ne bat pas l'air si rudement ny si promptement que l'autre ». On usait énormément de l'un et de l'autre. Nivers conseille même le tremblant à vent perdu avec le « grand jeu » ! Ce goût ne se modifia que peu à peu. Il faut venir à l'époque où Dom Bédos décrit les principaux mélanges de l'orgue (en 1778), pour les voir définitivement déconseillés, sinon le tremblant doux avec la voix humaine, « seul cas où les Organistes, qui ont le plus de goût pour l'harmonie, s'en servent ».

1. Construit par Guillaume Ponchet, facteur belge.

2. Voir aussi les saints Gervais et Protais de l'orgue de Gisors, dont « les images » doivent « marcher estant ès dites orgues » (1578) ; cf. mon article dans la *Tribune de Saint-Gervais*, VII, p. 152 et s. A cet orgue, un grand seize pieds en montre, ne manquait d'ailleurs pas « un soleil d'or tournant » et la lune de même.

3. Il y a eu d'autres « petits oiseaux » : les Espagnols et les Portugais ont pratiqué un certain jeu de *pajarillos*, dans lequel des fournitures aiguës gargouillaient dans un bocal plein d'eau !

4. Il existait aussi en Italie et en Espagne. On citait dans ce dernier pays l'orgue légendaire de l'idéale « sea » (cathédrale) de Mostoles, où l'on entendait les *voces humanas* avec leurs « arias » *con tremblantes* ; un peu plus tard, Girolamo Diruta, dans son *Transilvano*, recommande l'emploi du tremblant avec les fonds doux et un principal de 16 pour jouer pendant l'Élévation.

Nous ne savons point comment ces jeux étaient, au milieu du xvie siècle, répartis entre les deux claviers, mais les devis qui restent d'époque un peu plus récente contiennent en tout ou partie les mêmes jeux et d'autres analogues. On peut considérer que les orgues — orgues d'une certaine importance, s'entend — construites dès avant le milieu du xvie siècle jusqu'assez loin dans le xviie, étaient susceptibles de posséder les jeux suivants, connus sous les dénominations devenues classiques :

Au clavier du « grand orgue » :

1. *Montre*, d'étain fin (ancien *Principal* et *double-principal*), ordinairement de 16 pieds, celle de 8 étant réservée au positif. Encore en 1665, Nivers, qui indique la montre de 16 comme base de ses registrations, dit qu'on peut aussi employer celle de 8, « s'il y en a ».

2. *Bourdon*, de bois, de 8 p. bouché, ou de 16 p. ouvert, « gros bourdon » [notre bourdon de 16].

3. *Bourdon* de 4 p. bouché (B. de 8). On l'appelle aussi « autre bourdon » ou « petit bourdon » par rapport au précédent.

4. *Prestant*, en étain, de 4 p. ouvert [ancienne *Octave*].

5. *Doublette*, ou « quarte de nasard » (et à ce titre considéré au même rang que les jeux de mutation), de 2 p., les pieds de plomb, et le corps d'étain, enseigne Mersenne dans son *Harmonie universelle*[1] et auparavant dans ses *Harmonicorum libri* xii.

6. *Flageolet* (ou *Fifre*) de 2 ou de 1 p.

Ces jeux forment la base, le « fonds » de l'orgue ; on leur ajoute une série de jeux de la famille des flûtes, emprunt peut-être à la facture espagnole[2] ou à la facture allemande[3], mais qui ne se répandent pas avec ensemble ; et tout d'abord, dès le xvie siècle :

7. *Flûte allemande*, de 4 p., ou de 2 p. bouchée, d'étain, et à cheminée, « par laquelle on remplace le Prestant s'il n'y en a pas ».

8. *Flûte douce* ou *flûte à neuf trous*, de 1 p. Puis :

9. Le *8 pieds ouvert*, moitié bois, moitié étain ; ce jeu garde ce nom jusqu'à la fin du xviiie siècle, où prédomine alors le nom de *flûte de 8*.

Les jeux de mutation comprennent :

10. « Gros » *Nazard*, de 5 p. 1/3, à cheminée, ou en fuseau. C'est l'ancienne *quinte* ; cette variété a été, dit-on, introduite par les facteurs

1. Je me sers d'ailleurs avec avantage des détails donnés par le savant religieux, et qui représentent, avec les progrès de la facture d'orgue jusque vers 1630, la tradition des orgues du xvie siècle. Cf. le traité de Pierre Trichet, ms. 1070 de la bibl. de Sainte-Geneviève.

2. Dès les années 1560 à 1580, et même avant, les orgues espagnoles avaient toute une variété de *flautado*, jeu ouvert de 16, de 8, de 4, de 2 pieds ; des *violes*, des *dulcianas*. L'orgue de l'Escorial, vers 1570, avait un pédalier aux jeux déjà importants : sonorités correspondant aux flûtes de 8 et 16 (*flautado menor*, *flautado mayor*), au bourdon de 16 (*bordón*), une *octava* (4 p.), *plein-jeu*, *trompette* et *clairon*, *orlo* (qui est une sorte de cromorne).

3. C'est déjà au début du siècle que la facture allemande employait le *gemshorn*, le *schweigel*, les *rausspfeiffen*, et des jeux de pédale séparée, pour lesquels Schlick, en 1511, dispose d'un Principal, une Octave, une Trompette, un Trombone (Posaune) et une « rausspfeiffe ». Cent ans après, Praetorius cite une douzaine de variétés de flûtes et de bourdons.

belges ou hollandais, avec le nom de *nassat*[1]. Jeu abandonné dans les orgues modernes, où n'a été conservé que le suivant.

11. « Petit » *Nazard*, de 2 p. 2/3.

12. *Tierce*, de 3 p. 1/2, sonnant donc la tierce du prestant, appelée aussi « grosse tierce » ou même « double tierce », pour la distinguer de celle du positif. Déjà en usage au premier quart du xvie siècle, puisque ce jeu entre dans la composition du cornet.

13. *Larigot*, d'1 p. 1/2. Ce nom est une corruption du terme *arigot* (de l'italien *arigo*) signifiant un fifre aigu, précédé de l'article *l*.

14. *Fourniture*, d'1 p., en étain ; plusieurs rangs (au moins quatre) sur chaque marche, avec reprises d'octave en octave. On a vu précédemment son origine et son développement au moyen âge.

15. *Cymbale* « à 3 pouces d'étain », complément du précédent ; plusieurs rangs ; reprises de quinte et quarte. On a distingué la « grosse cymbale » du grand orgue de la « petite cymbale » du positif, qui peut n'avoir que deux rangs.

16. *Cornet*, de cinq tuyaux par « marche », que beaucoup d'orgues n'ont pas encore vers le milieu du xviie siècle ; on y supplée par des mélanges que nous indiquerons plus loin. Ce jeu, comme les suivants, ne comprend habituellement que le dessus et commence au milieu du clavier.

Les jeux d'anche :

17. *Voix humaine*, *régale* ou *chalumeau*, le jeu primitif de l'orgue.

18. *Trompette*, d'étain, sonnant 8 pieds. La sacqueboute, trombone ou posaune, citée plus haut à deux reprises, ne reparaît plus dans l'orgue français, je pense que c'est tout simplement la *basse-trompette*, puisque la vraie trompette n'avait qu'un dessus.

19. *Cléron*, d'étain, qui est une trompette de 4 p.

20, 21. Enfin, classons comme rares le *hautbois* et la *musette* de l'orgue de Troyes.

Les jeux divers ajoutés à l'orgue au cours du xvie siècle semblent de bonne heure avoir été appréciés pour mettre en relief certaines parties du contrepoint. Les compositions des Espagnols, vers 1580, offrent des exemples d'un demi-jeu aigu en solo, accompagné par les jeux doux d'un autre clavier [2]; et, en 1613, Titelouze semble connaître cette même façon de faire prédominer un thème, lorsqu'il cite et loue non seulement « le hault cornet », mais « la flûte pathétique et le clairon » [3]. Ce sera souvent la raison d'être du troisième clavier, où l'on place de préférence les deux ou trois jeux que l'on veut « séparer » ou « mettre à

1. Ce n'est donc pas parce que ce jeu « imite une voix nasillarde » (!), comme disent nos dictionnaires classiques, qu'il a ce nom. « Nazard » est donc une forme française du flamand « nassat ».

2. Voir entre autres, dans l'*Antologia de Organistos Clásicos Españoles* de F. Pedrell, la pièce de Fr. Peraza, nº xv. Ce « medio registro alto » peut être un cornet ou une trompette. On trouve, à la fin du Livre d'Orgue des Frères Croisiers de Liége publié par Guilmant, des *fantasie per sonar lo Cornetto* écrites exactement dans la même forme et le même style.

3. Ainsi, on comprend fort bien de cette façon l'entrée des parties supérieures, au verset *Suscepit Israel* de son *Magnificat* du ve ton, tandis que l'entrée de la

part », et qui précisément sont habituellement une flûte, un cornet, une trompette [1].

Au *positif*, appelé aussi « petit orgue » parce qu'effectivement il est une réduction du « grand orgue », on peut placer les jeux suivants, doublets, en moins forts, des précédents.

1. *Montre* de 8 (ou de 4, qui dans ce cas tient lieu de prestant).
2. « Petit » *Bourdon* de 4 bouché (= 8).
3. *Prestant.*
4. *Doublette.*
5. *Flageolet.*
6. *Flûte allemande*, de 2 p. bouchée.
7. *Nazard* de 2 p. 2/3.
8. *Larigot* ou « petit » nazard du positif, 1 1/2.
9. *Tiercette* de 10 pouces.
10. *Fourniture* de 3 rangs.
11. *Cymbale* de 2 rangs.

Enfin, aux jeux d'anches, tant du grand orgue que du « petit », ajoutons le *cromorne*, qui apparaît vers 1625, et semblerait, par son nom, un emprunt à la facture germanique, si l'on ne savait que la musique de la Grande-Écurie du Roy contenait depuis longtemps des cromornes comme instruments d'orchestre. Le cromorne de l'orgue, ancêtre de nos jeux de basson et de clarinette, est donc appelé ainsi à l'imitation de son homonyme de l'orchestre. Toutefois, l'orgue allemand connaissait déjà le *Krummhorn*, cité par Praetorius en 1610, et cinquante ans auparavant, on trouve l'*orlo*, qui est un jeu analogue, en Espagne, entre autres à l'orgue de Tarragone, instrument célèbre.

Le clavier de pédales est encore peu développé, bien que d'exceptionnels instruments aient déjà — et sans doute dès la fin du xve siècle — des pédaliers chromatiques de deux octaves et demie, d'*ut* à *fa*, comme à Rouen. Mais au lieu d'être composé de touches analogues à celles des claviers manuels, le pédalier français restera longtemps encore formé de billots de bois disposés en quinconce, et distants, l'un de l'autre, de l'intervalle moyen de la pointe au talon du pied [2]. Cette disposition constituera chez nous une infériorité : on emploiera surtout la pédale pour les tenues de basse des « plains-chants » en contrepoint fleuri, ou pour faire ressortir un thème lent au milieu de la marche des parties harmoniques. Bien que Titelouze conseille l'emploi du clavier de pé-

main gauche doit sonner à un autre clavier, jusqu'après l'exposition de la fugue. Remarquons respectueusement ici, sans vouloir faire tort à la chère mémoire de notre maître Guilmant, que, dans ses premiers volumes des *Archives des Maîtres de l'Orgue*, les registrations ou attributions de claviers ne correspondent point en tout à ce que les recherches plus récentes ont révélé sur le choix des jeux et des claviers préférés par les anciens organistes.

1. Même disposition en Espagne.

2. Cette disposition resta en usage en France jusqu'au cours du xixe siècle ; ce fut Boëly qui, en 1836, installa chez nous les pédaliers dits « à l'allemande », dont le premier fut appliqué à l'ancien orgue de la Sainte-Chapelle transporté à Saint-Germain-l'Auxerrois, à Paris.

dales, avec *tirasse* du grand orgue « pour y toucher la basse-contre » d'un quatuor, peu d'organistes seront encore capables de cet art. C'est seulement au premier quart du XVII[e] siècle qu'apparaissent en France des jeux spéciaux au pédalier, et simplement :

1. Une *flûte* de 8 p. bouchée (sonnant 16 p.) ; quelquefois une autre de 4 (sonnant 8 p.).

2. Un jeu d'anche ou *trompette*, de 8.

Nous sommes loin du puissant pédalier allemand ou du riche pédalier espagnol.

Telle était donc la composition des orgues importantes, nouvellement construites, avec les perfectionnements apportés au XVI[e] siècle et au commencement du XVII[e] à la facture de l'instrument. Par la liste de ses sonorités, on voit que les oreilles musicales étaient, — comme avec les vieux positifs du XIV[e] siècle, — plutôt sensibles à l'ensemble résultant des harmoniques sonnés par les divers tuyaux, qu'à la prédominance d'un diapason déterminé. Par exemple, pour la proportion de jeux aigus et de mutation qu'offre la précédente liste, un orgue moderne aurait plusieurs jeux sonores de fonds et d'anche de 8 pieds et de 16 pieds. Le pédalier serait également beaucoup plus développé.

La prédominance des jeux de pédale et des fonds de 8 était alors une particularité des factures espagnole et allemande ; elle ne s'introduisit chez nous que peu à peu, où le goût pour les sonorités aiguës continuait à s'imposer[1]. Mais la pression de vent des diverses variétés de l'orgue ancien était faible, comparée aux instruments modernes, — où elle est, d'ailleurs, fréquemment trop forte [2]. — On peut en juger par les orgues qui subsistent encore, soit de construction ancienne, soit construites suivant les anciennes formules. Les prestants, par exemple, ont une sonorité exquise, comme celle d'une forte flûte d'orchestre, les fournitures et cymbales sont beaucoup plus douces aussi, et les grands jeux d'anche n'ont point cette puissance des modernes : il faut s'en souvenir pour la réalisation pratique des pièces d'orgue anciennes, en évitant dans leur registration tout jeu de sonorité trop violente, qui donnerait un caractère pour ainsi dire agressif à des ensembles qui doivent rester sonores sans exagération. Aussi gagnera-t-on souvent à ne pas employer indifféremment nos montres et prestants, dont les diverses variétés actuelles de flûte et de gambe peuvent fréquemment suffire à tenir la place dans l'interprétation des pièces anciennes.

(*A suivre.*) A. GASTOUÉ.

1. Quelques dates sur cette introduction tardive dans notre facture. C'est en 1692 seulement que Boyvin fait ajouter un bourdon de 16 p. à la pédale de l'orgue de la cathédrale de Rouen. — En 1775, Dom Bédos, dans son devis d'un grand 32 pieds, ne comprend qu'au récit une flûte de 8, et aux autres claviers un seul « second 8 p. ouvert » et une flûte de 4 p. — A la cathédrale d'Amiens, lorsqu'on refit le grand orgue en 1833, le pédalier de cet instrument cependant important n'avait pas encore de fonds de 16 p. et seulement une bombarde de 16 qui datait vraisemblablement de 1769.

2. Cet inconvénient, ce revers de la médaille des progrès modernes, est surtout sensible avec les prestants et pleins-jeux, où nos facteurs actuels ont trop habituellement la tendance à forcer la sonorité.

*



NOUVELLES ET COMPTES RENDUS

Le Monument de Ch. BORDES

> Bordes, ta tombe est là, face au frais paysage
> Dont tes regards d'enfant, clairs en ton fin visage
> Contemplaient la noblesse et la sérénité...
> Nous y viendrons sculpter ton image fidèle
> Et prendre, en t'évoquant, des leçons de beauté.

Ces vers émus, extraits d'une pièce de M. Louis Chollet, dits à Tours en décembre dernier, servent d'épigraphe à l'appel que le Comité du Monument projeté sur la tombe de notre cher fondateur Ch. Bordes, vient d'adresser aux Scholae et Maîtrises qui, de près ou de loin, se réclament de sa lignée, de son enseignement, ou ont pris ses œuvres pour modèle. Héritiers directs du regretté apôtre de l'art musical religieux, nous sommes heureux d'encourager de tout notre pouvoir cet appel, en reproduisant ici le texte de cette invitation :

« Au cours d'une cérémonie organisée sur la tombe de Charles Bordes, trois sociétés tourangelles, la « Société des Amis des Arts », la « Société Artistique et Littéraire » et la « Schola Saint-Odon », unies dans un sentiment de patriotique gratitude envers un des bons serviteurs de l'art sacré en France, ont émis le vœu qu'un monument digne de sa mémoire lui soit élevé à Vouvray, son pays natal.

« Mais ce serait rapetisser la gloire de Bordes que de la réduire aux proportions d'un hommage local. Bordes, par son œuvre personnelle et par la magnifique diffusion de ses idées, appartient à la France entière : c'est la France entière qui se doit de conserver et d'honorer son souvenir.

« Ainsi l'ont pensé tous ses amis, amis de la première heure, émules, disciples et admirateurs qui, en se groupant sous le nom illustre du Maître Vincent d'Indy, ont bien voulu patronner et encourager l'initiative des sociétés tourangelles.

« Le monument qui sera élevé sera donc l'hommage collectif à Charles Bordes de toutes les Scholæ et Maîtrises de France.

« Première, comme il sied, dans le culte de son fondateur, la « Schola Cantorum » de Paris donne le signal en organisant à Paris, le 26 mars prochain, 30e anniversaire de la première audition palestrinienne à Saint-Gervais, une matinée artistique dont la recette sera versée à la caisse du monument.

« Notre rêve et notre espoir est que *toutes les Scholæ et Maîtrises de France suivent cet exemple et préparent à leur tour, chacune suivant les habitudes de sa région, une soirée ou une cérémonie dont le produit constituera une souscription vraiment nationale.*

« Nous vous serions très reconnaissants, M.   , de vouloir bien nous faire savoir si, comme nous l'espérons, il nous est permis d'inscrire votre Schola ou votre Maîtrise parmi les sociétés adhérentes, dont la liste, publiée en son temps, formera comme une couronne d'honneur autour du nom aimé de Charles Bordes.

« A l'approche de l'inauguration, qui sera accompagnée d'une grande manifestation artistique, tous les groupes adhérents seront conviés à y participer. »

On vient de voir que le maître V. d'Indy est à la tête du Comité d'Honneur, en qualité de Président. Ce comité est composé des personnalités suivantes, qui ont chaleureusement répondu à la demande des organisateurs :

Membres

MM. Mgr Baudrillard, de l'Académie française.
Chanoine Boyer, Maître de Chapelle au Séminaire de Bergerac.
Abbé Gajard, Curé-Doyen de Vouvray.
Chanoine Marty, Président des Amis du Grégorien.
Dom Mocquereau, O. S. B., Directeur de la *Paléographie musicale.*
Chanoine Perruchot, Maître de Chapelle à Monaco.
Rev^me Dom Pothier, O. S. B., abbé de Saint-Wandrille.
Chanoine Victori, Maître de Chapelle à la Cathédrale de Strasbourg.
Camille Bellaigue.
Pierre de Bréville, secrétaire général de la Société Nationale de musique.
Henry Cochin.
Amédée Gastoué.
André Hallays.
Armand Mame, Éditeur Pontifical à Tours.
Paul Poujaud, avocat à la Cour d'Appel de Paris.
Raffat de Bailhac, Directeur de la Schola Cantorum de Nancy.
Guy-Ropartz, Directeur du Conservatoire de Strasbourg.
Alexis Rouart, Éditeur de musique.
Léon Saint-Requier, successeur de Bordes à la Direction des Chanteurs de saint-Gervais.
L. de Serres, Compositeur, Professeur à la Schola de Paris.
Julien Tiersot, Bibliothécaire honoraire du Conservatoire de musique.
Baron de la Tombelle, professeur honoraire d'harmonie à la Schola de Paris.
Vavasseur, Député, Maire de Vouvray.
Mmes Marquise de Beaumont, Beaumont-la-Ronce (Indre-et-Loire).
Comtesse Bertrand de Blacas, château d'Ussé (Indre-et-Loire).

Mmes Comtesse Christian de Cossé-Brissac, à Paris.
Jumel, Professeur à la Schola de Paris.
Vicomtesse de la Panouse, château du Mortier, Monnaie (Indre-et-Loire).
Comtesse Paul de Pourtalès, Saint-Avertin (Indre-et-Loire).

Un Comité exécutif local, délégué par les associations tourangelles qui en ont pris l'initiative, comprend ;

Société des Amis des Arts : MM. Briand, président ; Drake del Castillo ; G. Lemaître ; Dr Thierry.

Société Littéraire et Artistique de Touraine : MM. Horace Hennion, président ; Gravrand ; Etesse ; Gaudon.

Schola Saint-Odon : Directeurs : MM. E. Van de Velde ; Abbé Morçay ; MM. Duchâteau ; Sabourin ; Baron E. Auvray ; Regnard. Mmes Lainé ; Comtesse Ruffin ; Baronne Auvray ; des Francs. Mlles de Combles, de la Ferté-Sénectère, Martin.

Secrétaire générale du Comité du Monument : Comtesse Ruffin, 41, place Gaston-Pailhou, Tours.

Trésorier : M. Duchâteau, banque Dutilleul, 10, rue Richelieu, Tours.

C'est à Mme la Comtesse Ruffin, Secrétaire générale, que doivent être envoyées, *avant le 15 mai* autant que possible, les adhésions de principe et les promesses de souscription.

Déjà, d'ailleurs, une solennité littéraire et musicale a eu lieu, avec grand succès, au Théâtre Municipal de Tours, pour l'ouverture de la souscription au monument de Ch. Bordes.

La *Schola Cantorum Saint-Odon*, sous la direction de son chef, le compositeur E. Van de Velde, y participa activement, avec le concours de Mme Lucy Vuillemin, des Concerts Colonne, Lamoureux et Pasdeloup, M. Bruinen, basse chantante d'Opéra, et de M. Francis Coye, le réputé pianiste de la Société Royale de Bruxelles. Le programme musical, formé d'œuvres de Ch. Bordes, comprenait :

I. Madrigal à la Musique, Chœur à 4 voix, a cappella : la Schola Cantorum Saint-Odon. — II. Deux fantaisies rythmiques pour piano ; M. Francis Coye. — III. A. Promenade matinale (P. Verlaine) ; B. Sur un vieil air (P. Verlaine) ; C. Le Son du Cor s'afflige (P. Verlaine) ; D. La Poussière des Tamis (F. Jammes) : Mme Lucy Vuillemin. — IV. Caprice à cinq temps : M. Francis Coye. — V. A. Du courage ! mon âme (F. Jammes) ; B. Chansons populaires basques, recueillies et harmonisées par Ch. Bordes ; C. Dansons la Gigue (P. Verlaine) : M. Bruinen. — VI. Chansons du XVIe siècle (éditées par Charles Bordes) : la Schola Cantorum Saint-Odon.

Remerciements à l'initiative des Sociétés de Tours ; vœux de succès pour leur belle et noble entreprise.

LA TRIBUNE.



Le Rythme des Mélodies grégoriennes

I. — A propos d'un article récent

(*Suite*)

Et M. Emmanuel continue : « Les rythmes, oralement transmis comme les intonations, étaient à cette époque (c'est-à-dire aux IXe et Xe siècles) sinon *en clair*, du moins en une sténographie analogue à celle des sons, rappelés à l'exécutant par des indications devenues pour nous imprécises, mais qui suffisaient à guider le chanteur déjà renseigné et qui se fiait moins à son guide-âne qu'à sa mémoire. Ces indications consistent non seulement en barres verticales, marquant suivant leur place et leur longueur, les divisions et subdivisions des périodes, mais en signes divers appliqués aux figures neumatiques. D'où un ensemble de repères trop incertains pour nous, mais persuasifs pour les chanteurs au temps [1] du moine Hartker » (entre les années 986 et 1011).

Nous aimons à penser que, dans les lignes précédentes, M. Emmanuel n'envisage pas la question du rythme dans le chant syllabique, ce rythme étant lié à celui des paroles ; et celles-ci obéissent au temps premier qui est ici maître souverain, de concert avec l'accent. Si les attaques portent sur les pièces quasi syllabiques ou les chants ornés de mélismes, il faut bien reconnaître qu'elles n'ont guère plus de valeur.

Les antiennes quasi syllabiques appartiennent, en effet, au genre hirmique, et nous avons vu que celui-ci confirme la présence du temps premier dans le chant grégorien. En outre, il n'est pas sans intérêt d'observer que M. Emmanuel adoptait jadis les conclusions que Dom Mocquereau a formulées sur ce sujet, dans son *Nombre musical*. Or, l'éminent bénédictin établit fort nettement que, isolés ou groupés, la *virga* et le *punctum*, quelle que soit la forme de ce dernier, ne répondent « à aucune distinction de durée et de force » ; il en est de même dans les relations des groupes entre eux ; bien plus, les *puncta* remplacent parfois les *virga* dans les séquences, ces deux signes s'emploient *simul-*

1. Le *Correspondant*, *art. cité*, p. 1039.

tanément dans l'*organum* à deux voix (forme primitive), et enfin les manuscrits à neumes-points réduisent ces deux signes à un seul [1].

Le temps premier existait aussi dans la musique antique : *sa présence aurait-elle donc servi à y souligner l'absence du rythme* ?...

Qu'il s'agisse ou non de pièces syllabiques ou de chants ornés, il faut donc reconnaître que la forme des notes n'indique point, *par elle-même*, la *durée relative*. Comment donc l'exprimer ? Par le groupement des notes, au moyen de la liaison graphique (redoublement du son isolé, ligature ͻ ^ ou succession des losanges ˥ ˙ ˙ ˙, rapprochement des groupes) — et par la position qui leur est attribuée dans le cours de la phrase. Or, ces procédés élémentaires, constatés par Dom Mocquereau dans les manuscrits grégoriens [2], sont également en usage dans la musique moderne, — quels que soient le mode d'écriture, de notation, ou les théories en matière de rythme.

Ces groupements primitifs sont, en quelque sorte, *naturels* ; pour qu'il en soit autrement, il faudrait que les signes et les lettres « rythmiques » aient — au sens absolu du mot — le pouvoir de modifier *entièrement* les notes ou groupes auxquels ils correspondent : c'est un point de vue que n'admet pas Houdard, dont M. Emmanuel semble bien partager les idées.

Si ces groupes sont « naturels », ils sont donc écrits *en clair* ; dans ce cas, de quel secours est pour l'exécutant la tradition orale ?... La notation suffit donc à préciser la durée, sans qu'il y ait nécessité absolue de faire appel aux signes rythmiques [3].

Sans doute, M. Emmanuel fera-t-il remarquer avec Dom Mocquereau que « la raison des lettres significatives de Saint-Gall s'explique par les deux graves défauts de la notation neumatique qui ne précise ni l'intonation, ni le rythme [4] ». Et cela vise à justifier la nécessité du signe dit « rythmique ». Mais, c'est le même auteur qui écrit : « La notation du groupe neumatique, pris en lui-même, est *rythmique* et non métrique. » Il faut expliquer, ajoute-t-il, ces expressions : « On entend par *notation rythmique* celle qui représente, dans une unité graphique aussi étroite que possible, tous les éléments qui constituent un rythme. Ce concept est pleinement réalisé dans l'écriture ou notation des *mots*. Le mot littéraire représente *une seule idée*, et lorsqu'il est

1. *Nombre musical*, p. 210-231.
2. *Ibid.*, p. 142-144.
3. Parlant de l'enseignement oral, autrefois considéré comme indispensable, Dom David écrit avec beaucoup d'à-propos : « Le rythme oratoire musical, dérivé du langage, qui avait présidé aux *groupements naturels des notes sur les lignes de l'architecture grammaticale*, y conduisait les voix à travers les ondulations de la mélodie, en pays presque connu ou deviné. — Il leur indiquait, *sans avoir à les leur imposer arbitrairement ou artificiellement*, les nuances que comportaient les attaques de la voix, l'élasticité des accents, les fléchissements grammaticaux ou mélodiques, le genre des cadences « plus ou moins » masculines ou féminines, les repos légers ou bien marqués, les subdivisions suggérées *par la diction même* ou la *construction* musicale. » Cf. *Clivis longues, subdivisions et nuances*, *Revue du chant grég.*, nov.-déc., 1919, p. 75.
4. *Nombre musical*, p. 164.

émis, *il est une seule mélodie et un seul rythme*. La *figuration graphique* qui est faite de ces trois unités est *une* aussi : toutes les syllabes sont agglomérées dans un seul groupe. On n'écrit pas *justi* | *ficati* | *o* avec des barres entre les syllabes, mais bien, *en un seul groupe graphique* : *justificatio*.

« Ce procédé est justement celui des notateurs grégoriens. Pour eux, le groupe neumatique est un *mot*, une *unité mélodique et rythmique* qu'ils représentent par le groupement des sons en un seul neume [1]. »

L'auteur veut ici nous faire comprendre que l'absence de la barre de mesure fait du groupe une entité rythmique et non métrique. Sans nous arrêter à cette distinction subtile, relisons simplement la fin de cette importante citation dont tous les mots sont à retenir, et constatons que c'est à peu près dans les mêmes termes que se sont exprimés les théoriciens du moyen âge, dont la pensée, clarifiée par Guy d'Arezzo, se retrouve aussi dans ses commentateurs les plus connus. « Le groupe neumatique est un mot, une unité mélodique et rythmique qu'ils représentent par le groupement des sons en un seul neume », qu'est-ce à-dire, sinon que, précisément, ce groupe n'est autre que le groupe « naturel » résultant, nous l'avons vu, de l'agglomération des éléments premiers en une unité rythmique, — ce qui ne veut pas dire : en un *neume-temps!* Et c'est Dom Mocquereau qui écrit aussi : « Le groupement rythmique doit donc être jalousement sauvegardé comme *l'une des plus précieuses qualités de la notation neumatique*, — par ailleurs si défectueuse... [2] » (Sans doute l'auteur fait-il ici allusion à la notation primitive des intervalles.) De plus, il n'est fait, dans ces textes, aucune allusion aux signes rythmiques, et si l'auteur en parle un peu plus loin, c'est avec l'intention de nous apprendre que dans l'union des groupes la place des « ictus » est plus facilement déterminée grâce à eux ; — et ceci, admissible ou non, ne devrait regarder que la structure intérieure d'un groupe et non pas son union avec les formes qui le précèdent ou le suivent.

Ajoutons que les signes rythmiques expriment, à l'ordinaire, des différences de mouvement, des *nuances*. Il est donc inexact d'affirmer que « les codices *non rythmiques* sont par rapport aux rythmiques comme serait un texte sans ponctuation, sans accentuation, en face d'un texte soigneusement accentué et ponctué » [3]. Car, l'accentuation comme la ponctuation sont *implicites aux textes*. S'il y a « d'un côté, précision », il n'y a pas « de l'autre, incertitude » ; il peut y avoir *perfection*, et il est vrai d'ajouter qu'il n'y a « nullement contradiction » [4].

Aussi M. Gastoué peut-il écrire : les signes rythmiques « sont des

1. *Nombre musical*, p. 253-254.
2. *Ibid.*, p. 254-255.
3. *Ibid.*, p. 158.
4. *Ibid.*, p. 158. — Dom David précise avec netteté en quoi consiste cette prétendue « insuffisance » de la notation, en la comparant à un *texte* qui, lui aussi, est insuffisant, *même quand il est* « *ponctué*, pour traduire les intonations variées, les mouvements, les accents que l'on doit retrouver dans le débit oratoire d'un discours, d'un sermon, d'une conférence ». (*Revue du chant grég., art. cité*, p. 75.) — Rien ne

nuances ajoutées par les divers maîtres aux copies des mélodies dont les originaux n'en portaient point. Absolument de même en agissons-nous maintenant avec la musique polyphonique du XVIe siècle, du XVIIe siècle et en grande partie du XVIIIe siècle »[1].

Mais, si les signes rythmiques sont uniquement des nuances, des compléments dans la précision, comment peuvent-ils être des « points de repère », si nécessaires qu'ils prennent l'importance de « guide-ânes » — terme que Bordes employait précisément pour désigner la notation par signes verticaux ? De plus, si ces points de repère étaient si *persuasifs* pour les chanteurs du Xe siècle, comment M. Emmanuel peut-il écrire aussi que « le chant liturgique relève d'une rythmique normale dont la fixation par l'écriture n'a pas été réalisée à l'époque de sa floraison »[2] ?

En effet, si les signes rythmiques s'appliquent à une notation *a*-rythmique, ils sont, *de toute nécessité, plus* que des compléments : ils sont *le* rythme même et leur valeur est absolue ; ou bien, ils n'ont qu'une signification expressive, ce sont des nuances : dans ce cas, *la nuance peut-elle marquer le rythme, là où le rythme lui-même n'existe pas ?* Remarquons tout de suite que l'argument reste entier, même si l'on place la période d'épanouissement du chant grégorien à l'époque de Gui d'Arezzo, c'est-à-dire au XIe siècle. Si la notation n'est pas rythmique en elle-même, il faut attribuer aux signes une valeur absolue, et nous rejoignons ainsi les mensuralistes de l'Ecole Lambillotte, Dufour, Dechevrens, Fleury, Artigarum, Bonvin, et sans doute aussi celle du P. Thibaut, voire même celle de M. Wagner : nous détruisons, en outre, après l'avoir admise, la théorie du temps premier, et il n'y a plus qu'à suivre le Dr Wagner dans son explication du *Quid est cantus*. Ce traité, si clair pour lui en 1905 qu'il ne jugeait pas devoir y consacrer un commentaire, est encore si clair en 1912 que, pour le même motif, l'éminent musicologue entreprend à son sujet une série de gloses, lesquelles, en fin de compte, ne tendent à rien moins qu'à attribuer à la forme des notes ainsi qu'aux signes rythmiques une valeur absolue. Il est vrai que les « cas » sont soigneusement circonscrits, encore que n'apparaisse pas très nettement la raison de certain exclusivisme[3].

peut, en effet, suppléer à l'enseignement oral, dit « de tradition », par lequel on transmet l'*élément vital* d'une œuvre. La reprise de *Pelléas et Mélisande* nous offre un curieux exemple de ces difficultés. On sait avec quel scrupule est annotée cette partition ; et cependant, certains admirateurs du chef-d'œuvre de Debussy se plaignent de ce que quelques mouvements aient été perdus et puissent, de ce fait, amener des déformations dans l'interprétation !

1. *Origines du chant romain*, p. 198.

2. Le *Correspondant, art. cit.*, p. 1043. — Où sont donc dans les manuscrits grégoriens écrits en « neumes purs » ou même sur lignes (il s'agit évidemment des codices de la meilleure époque), ces « barres verticales marquant, suivant leur place et leur longueur, les divisions et subdivisions des périodes » ? Cf. Emmanuel, *ibid.*, p. 1039.

3. Cf. *Rassegna gregoriana*, sept.-oct. 1904 ; *Neumenkunde*, 2e éd., Leipzig Breitkopf, 1912. Le Dr Weinnmann (*La Musique d'Eglise*, trad. Landormy, p. 40) adopte en bloc la thèse de M. Wagner.

Et puis, pourquoi s'appuyer avec M. Emmanuel sur Gui d'Arezzo et ses commentateurs si, d'autre part, l'on admet avec lui pour cet illustre théoricien la possibilité, même éloignée, d'une méconnaissance ou plutôt d'une *non*-connaissance « du sens exact attribué aux signes rythmiques, antérieurement créés et négligés de son temps » [1] ?

De son côté, le P. Dechevrens écrit : « Les durées sont-elles brèves et longues, *rallentando* et *accelerando* ? » Les manuscrits « sont impuissants par eux-mêmes à nous renseigner sur ce point, le système de notation rythmique qu'ils renferment n'étant pas arrivé à un degré de perfectionnement tel que le rythme du chant puisse en ressortir avec évidence [2]. » Mais, un peu plus haut, l'éminent auteur remarquait la parfaite concordance des manuscrits rythmiques, leur emploi par l'Ecole de Solesmes, et il attribuait aux signes une durée strictement proportionnelle [3]. La contradiction dans l'appréciation des mêmes faits est d'autant plus étonnante que le P. Dechevrens nous renvoie, — bien mieux, nous *mène* aux auteurs anciens. Citant un texte d'Hucbald, également utilisé par M. Gastoué, il ne manque pas d'observer que, *au témoignage du célèbre théoricien*, « la notation neumatique fut inventée un peu avant cette époque (Hucbald, né vers 840, est mort le 20 juin 930) pour signifier précisément deux choses : 1° la différence des sons *longs*, des sons *brefs* et des sons tremblés ; 2° quels sons doivent être *unis* et lesquels *séparés* [4] ». Reportons-nous donc au *De harmonica Institutione*, lequel est incontestablement l'œuvre d'Hucbald de Saint-Amand [5].

« Les notes dont on se sert actuellement, nous dit Hucbald, bien que leur forme ait été modifiée de diverses manières suivant les pays, ne sont, malgré leur utilité, que d'un faible secours... » quant à la hauteur des intervalles.

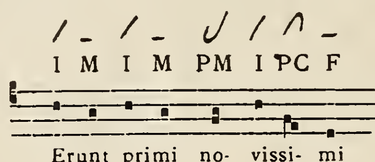
« Pourtant, elles sont absolument nécessaires, car ce sont elles qui indiquent *la durée* de la cantilène, la note qui doit être « tremblée », comment les sons sont joints ensemble ou se distinguent les uns des autres, ainsi que leur place à l'aigu ou au grave, indiquée par certaines lettres ; ces sons n'ont donc absolument rien d'artificiel, ils sont, au contraire, *tout à fait utiles* [6]. »

Ce simple exposé pourrait, à la rigueur, nous suffire, puisqu'il en ressort avec évidence que la notation neumatique « in campo aperto » est essentiellement *rythmique*. En effet, n'indique-t-elle pas *en clair* la durée des sons, *au moyen de l'écriture*, et non pas en recourant à la tradition orale ?

Poursuivons, cependant, notre lecture :

1. Le *Correspondant, art. cit.*, p. 1040.
2. *Etudes* des PP. Jésuites, t. CXXXI (1912) : *La Musique grégorienne, où en est la question*, p. 782.
3. *Ibid.*, p. 785, 787.
4. *Ibid.*, p. 780. Cf. Gastoué, *Origines du chant romain*, p. 166.
5. Cf. Gastoué, *ibid.*, p. 130 ; M. Brenet, *Gr. Encyclop.*, t. XX, p. 346.
6. *P. L.*, t. CXXXI I, col. 1.12

« Si au-dessus, ou *près* de ces signes musicaux, l'on appose, *pour chaque son*, ces mêmes lettres [grecques] que nous avons admises comme notes de musique, on sera pénétré de l'image de la vérité d'une manière *parfaite* et sans aucune erreur : ces lettres établiront la hauteur exacte des intervalles, et fixeront plus sûrement dans l'intelligence ces diverses variétés sans lesquelles la cantilène est mal construite [1]. »



On voit par cet exemple cité auparavant par Hucbald, et que nous complétons pour illustrer le texte précédent, combien la démonstration est, en effet, parfaite. Non seulement le rythme, mais même les intervalles sont fixés. L'on était en droit d'exiger un système plus simple, comme fut l'invention de la portée de quatre lignes ; on ne pouvait, en tout cas, trouver une méthode plus précise.

Si M. Emmanuel ne produit pas ce texte, il en cite deux autres qui ne sont pas d'Hucbald, mais d'Hoger [2], abbé de Werden, lequel mourut en 902. Son *Musica Enchiriadis* a une importance égale à celle du *De harmonica Institutione* ; les termes sont parfois différents, mais la doctrine des deux ouvrages est bien la même. De part et d'autre, les textes présentent donc un égal intérêt et une valeur équivalente au point de vue critique.

« En chantant ainsi à deux ou plusieurs ensemble, doucement, *lentement*, et bien d'accord, *comme il convient à ce genre de « mélos »*, vous verrez que, de cette association de sons résulte un « concert » plein d'agrément [3]. » — « Des signes [musicaux] [4], placés à côté des sons [5], portent des cordes sur lesquelles sont greffés des *puncta* et des *virgulae jacentes* qui expriment avec la clarté voulue les « modes » du chant, — *quæ pure cantionis modos exprimant*. A leur tour, d'autres *puncta*, insérés à la place qui leur convient du fait de l'*organum*, accompagnent ces *puncta* et ces *virgulae* ; ainsi, par ce petit dispositif, les *puncta* répondent aux *puncta*, de même qu'il y a diaphonie quand des sons

1. *P. L.*, t. CXXXII, col. 122. Ces lettres sont inspirées du nom antique des degrés des trétracordes et en sont les initiales : M est la mèse ; P, la paramèse, etc.

2. Cf. Morin, *Etudes, textes et découvertes*, Maredsous, 1914, t. I, p. 65. On remarquera les dates respectives d'Hucbald et d'Hoger ; il ne serait donc pas impossible que le *Musica Enchiriadis* fût légèrement antérieur au *De harmonica Institutione*, ce qui permettrait de considérer toujours Hoger comme le premier *Expositor* de la théorie complète de l'*organum* vocal (Gastoué, *Origines*, p. 130). Les conclusions de M. Brenet sur cet auteur ne sont pas exactes (*Gr. Encyclop.*, t. XX, p. 346).

3. *P. L.*, t. CXXXII, *Musica Enchiriadis*, ch. III.

4. Il s'agit des signes spéciaux qu'emploie Hoger et qui représentent chacun une note déterminée.

5. Les neumes, simples ou composés.

divers sont assemblés et s'appellent de part et d'autre, — *collatis ad invicem sonis diversis.*

« Et nous plaçons bien des *puncta* et des *virgulae* pour établir la distinction entre sons brefs et sons longs ; mais, nous l'avons dit, un « mélos » de ce genre doit être si grave et si lent, qu'en l'exécutant, l'on peut à peine « rendre » le rythme, — *ut rythmica ratio vix in eo servari queat* [1]. »

Hoger déclare aussi que l'*organum* a été choisi pour *orner* les « carmina » ecclésiastiques, et il constate qu'un accueil des plus honorables est fait à cet « accompagnement » (*superficies*) ; enfin, s'il en résulte ce charme très spécial que nous décrit l'auteur avec une complaisance marquée, on le doit « aux soigneuses et laborieuses recherches des Anciens [2] ».

Et M. Emmanuel de conclure : « *Dans ces essais d'harmonisation,* on abolissait donc, par suite de la lenteur requise, cette distinction fondamentale rappelée incidemment dans le texte ci-dessus et qui était, *dans le chant monodique*, la première condition de sa vie rythmique [3]. »

Une généralisation aussi hâtive est faite pour surprendre. Nous procéderons donc en sens inverse, en dégageant tout d'abord, de ce texte si précieux, les idées maîtresses, puis les détails qui en sont comme le commentaire.

(*A suivre.*) J. DE VALOIS.

1. Fragment du *Musica Enchiriadis*, publié par Coussemaker, *Scriptores de musica*, nova series, t. II, p. 74-5.
2. *Ibid.*, p. 75 et *P. L.*, t. CXXXII, col. 981 et 982.
3. Le *Correspondant, art. cit.*, p. 1040-1041.





LE " CONCERT D'ANGES "

Du Musée du Louvre

Nous sommes heureux d'offrir à nos lecteurs une reproduction du charmant *Concert d'anges* du Musée du Louvre. M. Marcel Aubert, l'érudit conservateur si artiste, du musée de sculpture, a bien voulu écrire à l'intention de la « Tribune » la note ci-jointe sur cet exquis spécimen de l'art d'autrefois.

Le moyen âge nous a laissé, dans les miniatures des manuscrits, comme dans les bas-reliefs sculptés au tympan de nos églises, de nombreuses représentations d'anges, de bienheureux et d'enfants, chantant, avec ou sans accompagnement d'orgue. Il existe même à Senlis un curieux chapiteau du XVe siècle où les danses s'ajoutent aux chants.

C'est un thème que les Flandres et la Renaissance italienne reprendront très souvent, et qui inspirera à Van Eyck, comme à Donatello ou à Fra Angelico, de charmantes scènes.

Peu de représentations sont aussi aimables, aussi gracieuses dans leur simplicité, que le *Concert d'anges* du Musée du Louvre que nous publions ici. Acquis en 1882 à la vente de la fameuse collection Timbal, dont bien des pièces sont venues enrichir les collections nationales, il orne l'ébrasement d'une des fenêtres de la salle Beauneveu. C'est un petit haut-relief de pierre peinte, mesurant 0 m. 55 de haut sur 0 m. 34 de large.

Trois angelots s'élancent du ciel figuré sur la gauche par un amoncellement de nuages peints en bleu verdâtre, et entonnent le « Gloria »[1]. La tête couronnée de leurs beaux cheveux bouclés et dorés, la figure ronde, les traits fins, la bouche entr'ouverte, les yeux fixés avec la plus grande attention sur le manuscrit qui se déroule entre leurs mains, et où l'un d'eux indique du doigt le texte, ils chantent, joyeux et charmants, les louanges du Seigneur.

Ils sont vêtus de longues robes blanches à parements rouges, serrées aux poignets, largement ouvertes au cou et bouffant à la taille sur la ceinture. Les broderies vertes et rouges, rehaussées de fils d'or, entourent le haut des bras et la jupe. Leurs ailes ont disparu ; il n'en subsiste que la place.

1. Ce *Gloria in excelsis* était d'ailleurs noté sur le rouleau que tiennent les anges. Malheureusement, la peinture en a peu à peu disparu, et il semble difficile de pouvoir en identifier l'intonation.


209

Ce délicieux petit groupe, dans lequel on a longtemps voulu voir des influences bourguignonnes, rappelle bien plutôt les anges volants de Bourges conservés aujourd'hui au Musée du Louvre. Ce sont les frères de ces angelots, tantôt isolés, tantôt groupés et formant cortège à la Vierge ou chantant dans le ciel pour réjouir les bienheureux, sortis du pinceau ou du ciseau des artistes des bords de la Loire et de l'Ile-de-France.

Le réalisme, — notez par exemple l'ange du milieu qui penche légèrement la tête pour lire par-dessus la main de son camarade, en une attitude admirablement observée, — est ici tempéré par le calme des gestes et de l'expression, la mesure dans les plis des vêtements, qui ne sont rien moins que bourguignons.

Le *Concert d'anges* fut exécuté au xve siècle dans quelque atelier de l'Ile-de-France.

Ornait-il une chapelle ou un jubé ? Je suis plutôt porté à croire que, comme à Senlis, où, dans la salle capitulaire construite au commencement du xve siècle par le doyen Pierre l'Orfèvre, chancelier du duc d'Orléans, des groupes tout à fait semblables d'anges déroulant des phylactères et d'enfants chantant sculptés sur les corbeaux qui portent les ogives de la voûte, le *Concert d'anges* était placé en cul-de-lampe sous les retombées des voûtes de quelque salle capitulaire ou d'un revestiaire, dont la démolition a jeté sur le marché ce petit chef-d'œuvre heureusement à l'abri aujourd'hui.

Marcel Aubert,
Conservateur au Musée du Louvre.





Note sur des chants hébreux du moyen-âge EN NEUMES

On sait que jusqu'ici les plus anciens documents sur la notation du chant juif consistent dans les tables données au xve siècle par les hébraïsants, d'après la tradition orale, pour l'explication des *tamin* de la Bible, et conformes à l'enseignement des Rabbins les plus célèbres du moyen âge, et en particulier, dit-on, de R. Kalonymos, l'un des plus célèbres grammairiens hébreux du xiiie siècle. J'ai reproduit ces tables et la bibliographie de tout ce qui concerne le chant hébreu traditionnel, dans mon ouvrage des *Origines du chant romain*, souhaitant qu'un jour la découverte de quelque vieux manuscrit hébreu vienne nous révéler un peu plus.

Aujourd'hui, un petit coin de voile vient d'être soulevé. Un érudit israélite d'Angleterre, M. Elkan N. Adler, possède non seulement des incunables tels que ceux où j'ai puisé, mais encore des fragments de manuscrits précieux, recueillis, comme c'est le cas la plupart du temps, dans la « Genizah » d'une antique synagogue, c'est-à-dire l'espèce d' « in pace » où les Juifs ont eu, de tout temps, l'habitude d'enfouir les restes de leurs rouleaux sacrés et des livres liturgiques. Or, l'un des fragments ainsi recueillis par M. Adler, et confié par lui à notre confrère anglais M. Arthur M. Friedlander, qui vient d'en publier photographie et texte dans le *Musical Times* de mars 1921 (n° 937), contient un poème rabbinique du début du xie siècle pour la fête de la Pentecôte.

Le manuscrit est un peu plus récent, et peut dater de la fin du xiie siècle, mais, fait unique jusqu'ici, la mélodie en est écrite en neumes. Or, l'hébreu s'écrivant de droite à gauche, l'auteur de la notation a copié les signes neumatiques dans le même sens, c'est-à-dire à l'envers par rapport au sens où nous sommes accoutumés de voir les podatus, clivis, etc.

Dom Mocquereau et Dom Beyssac, auxquels M. Friedlander a communiqué cette découverte, ont pu aisément constater que la notation, abstraction faite de cette particularité, était celle employée par les manuscrits méridionaux, et plus particulièrement italiens, au xiie siècle et au commencement du xiiie. Les neumes sont écrits sur portée de 4 lignes à la pointe sèche tracées dans l'épaisseur du parchemin. Seules,

les clefs sont d'une forme inusitée, mais semblent dérivées de l'alphabet hébreu, au lieu d'être empruntées aux lettres de l'alphabet latin.

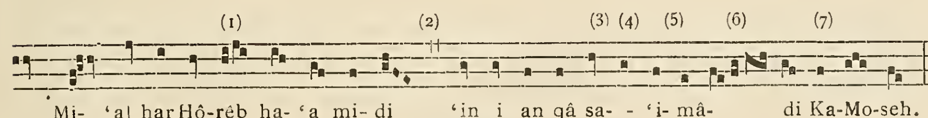
M. Friedlander conjecture avec raison que les lettres ainsi employées correspondent aux lettres analogues de l'alphabet romain, qui a fourni à nos clefs leur origine.

Ce poème, dû à Amr ibn Sahal, comprend six strophes, notées sur le même chant, à part quelques variantes dues en général à la disposition différente des syllabes ; chacune est terminée en sorte de refrain par le terme *Ka-Moseh.*

A la suite, vient un fragment d'Isaïe, ch. LX, v. I, noté lui aussi, et dont on ne saurait dire s'il se prolongeait sur un autre verso, ou s'il sert comme d'une doxologie au précédent. Je crois qu'il s'agit là de deux chants différents : leur forme et leur mode sont différents. Le premier est une sorte d'hymne ornée ; le second est plus libre d'allure, et rappelle certaines formes des graduels.

Je suis la version donnée par M. Friedlander pour la première strophe, mais en redressant quelques détails des formes de neumes d'après le manuscrit lui-même. Quelques piqûres du parchemin laissent de légères lacunes dans le texte et dans la musique.

D'après quel rythme doit-on exécuter ces pièces ? Je crois qu'il faut penser ici à la manière libre, grégorienne si l'on veut, par ce fait que les variantes des strophes supposent cette forme de rythme, à cause de l'intercalation ou de la suppression de certains punctum, de groupes, même, et plus encore de ce fait qu'au dernier vers de la sixième strophe, on trouve un podatus pour deux punctum ailleurs, ou vice versa. Voici la première hymne, avec les paroles de la première strophe, et les variantes importantes de la mélodie. La clef semble devoir être identifiée avec celle d'*ut*.



Cette première pièce a de l'analogie avec les *versus* processionnaux de nos manuscrits du XIe siècle, ou certains tropes. Au contraire, la se-

1. Ce groupe et la syllabe correspondante ne se trouvent qu'à la première strophe.
2. Double barre indiquée dans trois strophes au moins, et qui doit marquer la division de la strophe.
3. A cet endroit, plusieurs *punctum* pour une série de syllabes à la strophe 4.
4. Les autres strophes ont partout *la*.
5. A la strophe 6, ces deux *punctum* sont réunis en un *podatus* sur une même syllabe.
6. Même strophe, ce passage est ainsi noté : 
7. Ce mot conclusif est noté seulement aux premières strophes ; la *clivis* finale a la forme de la *clivis* longue des notations correspondantes.

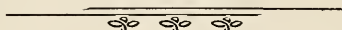
conde rappelle plutôt des chants en solo de certains traits et graduels les plus antiques.

? [? ?] .

[- - - - - - -] ʻel hâ ʻel- ô- h m ʻa da- lî qô-mı kî bô-ô- rek ô k

bôd ʻa- don- â- i ʻâ- la ik zâ-râh.

A. Gastoué.



Glanes. — Mot... naïf d'un souffleur d'orgue. — A la dernière Solennité de saint Joseph, un de nos excellents organistes parisiens avait terminé l'office divin, où déjà s'étaient succédé de belles pièces anciennes et modernes, par le brillant et superbe Prélude en *sol* majeur de J.-S. Bach. Le souffleur, jeune homme nouvellement arrivé du fond de la campagne, avait failli laisser le maître « en panne » mais s'était rapidement ressaisi. « Ah ! Monsieur, — lui dit-il une fois la cérémonie faite, — ce que vous m'en avez fait mettre ! Mais j'étais content : c'était joli ; *on aurait cru les chevaux de bois* ! »

Pauvre Bach ! Dire qu'un de ses souffleurs lui a peut-être aussi présenté semblable, compliment.





Les Nouveautés du Bureau d'Édition

Il y a bien longtemps que cette rubrique n'est venue sous notre plume. Aussi bien, l'époque n'était guère favorable à de volumineuses publications ; il a paru cependant, au Bureau d'Édition, un certain nombre de pièces dont il est bon de présenter aujourd'hui les principales en un tableau d'ensemble, et qui contribuent à enrichir le répertoire de musique religieuse vocale et d'orgue, ancienne et moderne, en suivant la ligne tracée par notre cher fondateur, Ch. Bordes, dont, quoi qu'on veuille en dire, le bureau est l'héritier le plus direct, et pour cause.

Signalons d'abord les grandes œuvres chorales avec orgue, publiées en l'honneur de notre héroïne nationale, dont le mois de mai ramène précisément la mémoire,

Marc de Ranse, *Cantate pour la Canonisation et les fêtes de Jeanne d'Arc*, grand chœur et 2 orgues. Partition, 4 francs ; parties de chœur, 0 fr. 75. (Tous ces prix s'entendent, majoration en sus.)

Pièce développée et d'un puissant effet. Le chœur, à quatre voix mixtes, se dédouble pour l'introduction et la conclusion ; la partie de grand orgue demande un bon exécutant. L'ensemble de l'œuvre est d'une excellente écriture chorale et instrumentale, que le nom de M. de Ranse suffit à recommander ; très vigoureusement charpentée, cette belle composition reste à dessein plus diatonique que chromatique, ce qui n'exclut pas une modernité d'écriture rappelant bien l'école franckiste. — *Moyenne difficulté.*

A. Gastoué, *Messe en l'honneur de sainte Jeanne d'Arc*, pour deux chœurs à trois voix égales et orgue. Partition complète, 4 francs ; partition des chœurs, 1 fr. 25.

Messe d'une très noble expression, et originale dans sa forme. Sa disposition générale est celle de deux chœurs opposés, l'un de voix d'hommes accompagnées d'un orgue, l'autre de voix de dessus, chantant habituellement sans accompagnement, et qui se répondent les divers versets liturgiques, en s'unissant pour les conclusions de chaque pièce. La couleur mélodique de l'œuvre est principalement empruntée aux divers modes grégoriens, employés d'une façon nouvelle, tandis que l'harmonie y est souvent chromatique, avec de curieuses et intéressantes consonances à la fois archaïques et très avancées. — *Moyenne difficulté.*

Du même auteur, le Bureau d'Édition vient de mettre en location le matériel d'orchestre de la *Jeanne d'Arc*, partition pour soli, chœurs et orchestre, dont seule la partition de piano existait. Ce matériel se rapporte aux 2e et 3e parties de l'œuvre, I. *Ode à l'Étendard et chant militaire* ; II. *Derniers jours, martyre et triomphe.* On peut l'exécuter soit à l'église, soit en concert. — *Plutôt facile.*

La partie de chant est éditée à part, 1 fr. 50.

Pour orgue ou harmonium :

Alb. Bertelin, *Trois Noëls* : I. *A la venue de Noël*, avec chœur à 3 voix mixtes, partition 2 fr. 25. — II. *Venez, divin Messie*, avec chœur à 4 voix mixtes ; 3 fr. 25. — III. *Il est né le divin Enfant* avec chœur à 3 voix mixtes ; 3 fr. 50. — Chœurs seuls : 0 fr. 25. — Matériel d'orchestre en location.

Bien que l'auteur ait simplement annoncé son œuvre comme noëls harmonisés ou avec accompagnement, l'intérêt de ces très belles œuvres de M. Bertelin dépasse de beaucoup les chœurs qui leur ont servi de « forme ». Sur ces thèmes populaires, ou dérivés d'eux, cet excellent compositeur a écrit de superbes « suites » de versets d'orgue et d'harmonium, où l'on n'admirera pas moins l'inspiration festivale que la technique, et dont les introductions et conclusions peuvent servir d'entrées et sorties pour le temps de Noël. Écriture très claire et d'une belle modernité. — *Moyenne difficulté* chœurs et orchestre : *facile.*)

L. Saint-Requier, *La Messe de Noël du Débutant*, cinq petites pièces faciles pour Harmonium sur des airs traditionnels. — 3 fr. 20.

C'est un petit chef-d'œuvre de simplicité expressive que M. Saint-Requier a réussi là. Sans perdre rien d'une élémentaire facilité, l'auteur a su enclore en ces cinq pièces un intérêt musical très grand, que seule son impeccable écriture contrapontique permettait d'y mettre. Elles sont à la fois pratiques pour « le Débutant » et d'un charmant modèle pour les compositeurs. — *Facile.*

René Vierne, *Les Vêpres de Pâques* ; pour harmonium. — 2 fr. 50.

Le même caractère est offert par cette œuvre, — la dernière de ce regretté compositeur, tombé au champ d'honneur en 1918. — Malgré le titre, ces pièces n'ont rien de particulièrement pascal, mais l'ensemble est d'excellente écriture, tout en convenant aux tout premiers débutants, pour lesquels l'auteur a même soigneusement indiqué les *doigtés* d'un bout à l'autre. Ces pièces comprennent une entrée, deux interludes, une « sortie douce. » — *Facile* et *très facile.*

M. Sergent, *Lied* pour orgue. — 2 fr.

Pièce extrêmement intéressante, pouvant servir d'offertoire ou de communion. Au point de vue de la forme de la composition, très classique, et de couleur harmonique très moderne, ce lied est basé sur des

motifs rappelant les pièces liturgiques du 3e et du 4e ton. Pédale obligée. — *Moyenne difficulté.*

Marc de Ranse, *Six pièces* pour harmonium ou orgue sans pédale. — 3 fr. 50.

Nous avons loué précédemment l'écriture et l'inspiration de l'auteur : elles s'affirment ici dans ces pièces écrites tantôt sur la modalité grégorienne (7e ton), tantôt « à la manière de Bach », ou en des formes plus modernes, toujours agréables. — *Très moyenne difficulté.*

Eug. Thomas, *Deux préludes*, sur *Pange lingua* et *Sacris solemniis.* — 2 fr. 50.

Deux très bons préludes, d'une construction très scolastique, où le thème s'impose, en « taille », comme on disait autrefois, entouré des contresujets variés. L'auteur fut un excellent organiste alsacien, de la lignée classique, nourri de Bach et de Boëly, et mort pendant la guerre. *Très moyenne difficulté.*

Motets faciles et cantiques français :

Ch. Perruchot, *Jesu, Redemptor*, hymne pour Noël ; — *Crudelis Herodes*, hymne pour l'Épiphanie. — Chacune, 1 fr. 25 ; parties de chœur, 0 fr. 30.

Chorals à quatre voix mixtes, dans le style de Bach, alternés avec le chant liturgique harmonisé pour l'orgue. — *Faciles.*

A. Gastoué, *Inviolata*, prose à 2 voix égales ou à 4 voix mixtes. — *Au Très Saint Sacrement*, antienne du xiiie siècle, harmonisée pour orgue. — *Invocations à la Sainte Vierge*, en forme d'hymne, *id.* — Chaque pièce, 2 fr. ; parties de chœur, 0 fr. 30.

L'*Inviolata* est destiné à être alterné avec le chant liturgique des fidèles. — Les deux autres pièces sont extraites des « Petites Feuilles grégoriennes » de la Schola. Leurs harmonisations apportent un contingent nouveau à la question de l'accompagnement liturgique.

Antheaume (1770), *O quam venerandus*, motet pour la fête de saint Joseph ; réalisation de la basse chiffrée par Eug. Borrel. — 2 fr. 20 ; parties de chœur, 0 fr. 20.

Très pratique et expressive composition, et bel exemple de motet facile à voix seule, qui peut être chanté soit en solo, soit par chœur à l'unisson (voix élevées), n'offrant aucune difficulté. — *Assez facile.*

Dom Anselme Deprez, *Chants latins pour le temps de Noël*, 2 fr. 50 ; chant seul, 0 fr. 60. — *Cantique pour une première messe*, unisson avec chœur *ad libitum* (2, 3, 4, 6 voix égales mixtes), 2 fr. ; parties de chœur, 0 fr. 30. *Cantique pour le renouvellement des vœux du baptême*, 1 fr. 50 ; parties de chœur, 0 fr. 20.

Les premières de ces pièces du distingué bénédictin sont, pour les paroles, empruntées à divers auteurs du moyen âge, pour lesquelles il a refait des mélodies, dans le genre de celles des *Cantus Mariales* de

Dom Pothier. — Les secondes sont du même type que les autres cantiques français déjà bien connus publiés par l'auteur.

M. Sergent, *Souvenez-vous*, 2 fr. ; partie de chant, 0 fr. 20.

C'est le texte de la pièce traditionnelle à la Vierge, écrite pour solo accompagné, d'une écriture souple et élégante.

Raffat de Bailhac, *A la Vierge de mai*, 2 fr. ; chant seul, 0 fr. 20.

Charmante mélodie de style grégorien et de rythme libre, avec conclusion en modalité moderne.

BIBLIOGRAPHIE

L. Saint-Requier : **Sainte Jehanne d'Arc**, *Cantate*, pour soli et chœur à quatre voix mixtes. Biton, éditeur. Partition : 5 fr. ; partition des chœurs, 0 fr. 80.

Voilà une remarquable partition, de moyenne difficulté, d'une écriture claire, à la fois mélodique et harmonique : c'est peut-être la meilleure des compositions similaires écrites depuis quelques années en l'honneur de l'héroïne nationale.

G. Baron : **Sainte Jeanne d'Arc**, *oratario en quatre parties*, Domrémy, Orléans, Reims, Rouen, avec un prologue et un épilogue, pour soli, chœurs, orchestre et grand orgue. Orléans, Marcel Marron, éditeur. Partition, piano et chant, net : 20 francs. Matériel d'orchestre en location.

Pieux hommage d'un compositeur orléanais à celle qui autrefois délivra la ville, cette importante œuvre de M. Baron contribuera à augmenter le nombre des grandes fresques dédiées à la mémoire de l'héroïne. On ne saurait peut-être songer à en monter l'exécution intégrale : divers épisodes pourront néanmoins en être utilisés en bien des circonstances ou fêtes patriotiques.

Dom Anselme Deprez, **Six cantiques au Sacré-Cœur** : 3 fr. ; chant seul, 1 fr., par 10 exemplaires et au delà, 0 fr. 60 ; librairie de l'abbaye de Maredsous (prov. Namur, Belgique.)

Paroles et musique du pieux organiste de l'abbaye de Maredsous, ces cantiques sont, pour le texte, la paraphrase des hymnes du Bréviaire en la fête du Sacré Cœur. Leur style musical continue la série des autres cantiques français du même compositeur.

La *Revue des Revues* est reportée au prochain numéro.

Le Gérant : Lafontan.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

2e Répertoire — CHANT GRÉGORIEN

Accompagnements nouveaux et très faciles du Chant des Offices

Par l'Abbé L. JACQUEMIN

Avec Notice explicative sur les divers chants, par A. GASTOUÉ

1re PARTIE. — **GRADUEL** (*chants pour la Messe.*)

A. Propre du temps. — **B**. Propre des Saints. — **C**. Commun des Saints (*en préparation*).
D. Principaux ordinaires de la Messe.

2e PARTIE. — **ANTIPHONAIRE** (*chants pour les heures du jour.*)

Dans cet ouvrage nous ne donnons que les Chants des Vêpres, et pour certaines fêtes, ceux des Laudes.

AVERTISSEMENTS. — La table générale des sommaires détaillés des accompagnements se trouve dans le 1er fascicule de chacune des divisions de l'ouvrage. Celle des ordinaires de la Messe se trouve aussi page 140 : à la fin du 5e fascicule.

Collection à suivre.

Prix du Fascicule : 1 fr. 50 — 3 fr. *avec majoration temporaire comprise*

1re PARTIE. — **GRADUEL.**

A. Propre du Temps

1er Fascicule.	Temps de l'Avent.
2e —	Temps de Noël I.
3e —	Noël-Épiphanie II.
4e —	Temps de la Septuagésime.
5e —	Mercredi des Cendres, 1er et 2e Dimanches de Carême.
6e —	3e et 4e Dimanches de Carême, Dimanche de la Passion.
7e —	Dimanche des Rameaux.
8e —	La Semaine Sainte.
9e —	Temps de Pâques.
10e —	Du 5e Dimanche après Pâques au Dimanche dans l'Octave de l'Ascension.
11e —	Pentecôte, T. S. Trinité, T. S. Sacrement.
12e —	Du 2e au 6e Dimanche après la Pentecôte.
13e —	Du 7e au 11e Dimanche.

Sous presse :

14e Fascicule.	Du 12e au 15e Dimanche.
15e —	Du 16e au 19e Dimanche.
16e —	Du 20e au 23e et dernier Dimanche après la Pentecôte. (Tome complet).

B. Propre des Saints

1er Fascicule.	Novembre à Janvier.
2e —	Février.
3e —	Mars à Mai.
4e —	Juin, Sacré Cœur, Précieux Sang.
5e —	Du 2 Juillet au 15 Août.

Sous presse :

6e Fascicule.	Du 16 Août à fin Septembre.

(*A suivre*).

C. Commun des Saints (*en préparation*).

D. Principaux ordinaires de la Messe

1er Fascicule	Asperges me, Vidi aquam, ordinaire du Temps Pascal, les deux ordinaires des Fêtes solennelles, 1er ordinaire des Fêtes doubles.
2e Fascicule.	2e, 3e 4e et 5e Ordinaire des Fêtes doubles, ordinaire des Fêtes de la Sainte Vierge.
3e —	Ordinaire des Dimanches dans l'année, des Octaves, des Dimanches de l'Avent et du Carême, des Féries de l'Avent et du Carême. Credo I. II. III.
4e —	Credo IV et les Trois Messes de H. Du Mont, conformes aux éditions authentiques.
5e —	Messe des Morts, Messe de Mariage.

(Tome complet).

2e PARTIE. — **ANTIPHONAIRE.**

1er Fascicule.	Tons communs des Vêpres, Deus in adjutorium, les huit Tons des Psaumes, Versicules et Benedicamus.
2e —	Vêpres du Dimanche, avec les Psaumes entièrement notés, Suffrages & Antiennes finales à la Sainte Vierge.
3e —	Vêpres des Dimanches de l'Avent, Grandes Antiennes O, 1res Vêpres de Noël.
4e —	Des Laudes de Noël à l'Octave de la St-Jean.
5e —	De l'Épiphanie à Pâques.
6e —	De Pâques au Dimanche dans l'Octave de l'Ascension.
7e —	De la Pentecôte au T. S. Sacrement.

(*A suivre*)

LA TRIBUNE MUSICALE

3e ANNÉE, N° 34. — AVRIL 1921

SOMMAIRE DU NUMÉRO

Abonnement annuel France et colonies : **17** francs ; Étranger : **19** francs. Abonnement réduit (réservé à MM. les Ecclésiastiques, les Communautés, Professeurs et Elèves de la Schola). France : **16** francs ; Etranger : **18** francs.

La collection de l'année 1914 est à la disposition de nos abonnés au prix de **10** francs. Les années suivantes sont au prix actuel de l'abonnement.

LA TRIBUNE MUSICALE

est une œuvre de musique religieuse vocale et d'orgue sans pédale ou d'harmonium. On n'y publie que des pièces faciles ou de moyenne difficulté avec accompagnement. Certaines d'entre elles peuvent se chanter *à cappella.*

On y trouve du chant grégorien, de la musique ancienne et moderne, des articles intéressants et des conseils pratiques pour ceux qui s'occupent de la musique religieuse. On peut envoyer à la Direction de *la Tribune musicale* les nouvelles de musique religieuse susceptibles de stimuler le zèle des musiciens d'église dans la bonne voie que le Bureau d'Édition a toujours tracée.

Le dernier fascicule de chaque année contient la table des matières et les faux titres.

Il n'est pas vendu de fascicule séparé, mais pour l'exécution, le Bureau d'Édition de la Schola Cantorum met en vente des *parties de chœur* de toutes les œuvres publiées.

SOMMAIRE DE LA TRIBUNE MUSICALE

MAI 1921.

DÉPOSITAIRES :

BELGIQUE. — Bruxelles
LEDENT-MALAY, 5, galerie Bortier.

SUISSE. — Vevey, Lausanne.
FŒTISCH frères (S. H.)

IRLANDE. — Dublin.
BLOUD et GAY, 20, South Anne Street.

CANADA. — Montréal.
ARCHAMBAULT, 312, Est-Rue Ste-Catherine.

BOHÊME. — Prague.
Association générale " Cyril ", VI. — 82.
Fr. A. URBÁNEK à Synove
II. — Ferdinandova, tř. č. 4.
MOJMIR URBÁNEK, Mozarteum.

UNION MUSICALE ESPAGNOLE
L. DOTÉSIO.
BARCELONE, *1, Puerta del Angel.*
(Madrid, Santander, Valladolid, Bilbao).

JUIN 1921. — XXIIe ANNÉE



LA TRIBVNE

DE

SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE ET D'ART RELIGIEUX

LITURGIE — ARCHÉOLOGIE CHRÉTIENNE

PUBLIÉE SOUS LES AUSPICES DE LA

Schola Cantorum



SOMMAIRE



Le N° : 1 fr. 75

AU BUREAU D'ÉDITION DE LA *SCHOLA CANTORUM*

269, rue Saint-Jacques, 269

PARIS (Ve)

N° 259. — 7e N° Abonnt 1920-1921

La présente Revue parut pour la première fois en janvier 1895, avec le titre et les collaborateurs suivants :

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

FONDÉE POUR ENCOURAGER

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne
La remise en honneur de la musique palestrinienne
La création d'une musique religieuse moderne
L'amélioration du répertoire des organistes

COMITÉ DE LA SOCIÉTÉ

M. ALEXANDRE GUILMANT
Président

M. le Prince DE POLIGNAC — M. BOURGAULT-DUCOUDRAY
M. VINCENT D'INDY
MM. G. DE BOISJOSLIN et CH. BORDES
Secrétaires

COLLABORATEURS DU JOURNAL

RR. PP. Dom POTHIER — Dom MOCQUEREAU — Dom BOURIGAUD — R. P. LHOUMEAU — M. l'abbé CARTAUD — M. l'abbé VELLUZ — M. l'abbe PERRUCHOT — MM. C. BELLAIGUE — C. BENOIT — BOURGAULT-DUCOUDRAY — G. DE BOISJOLIN — CH. BORDES. — MICHEL BRENET — J. COMBARIEU — P. CRESSANT — A. ERNST — H. EXPERT — A. GUILMANT — A. HALLAYS — V. D'INDY — A. JULLIEN — P. LALO — F. PEDRELL — A. PIRRO — G. SERVIÈRES — DE SAINT-AUBAN — J. TIERSOT — Dr WAGNER — A. WOTQUENNE.

Parmi les autres collaborateurs plus récents, citons encore :

S. G. Mgr FOUCAULT — R. P. Dom L. DAVID — R. P. J. BORREMANS — M. l'abbé P. BAYART — MM. Ant. AUDA — Eug. BORREL — A. GASTOUÉ — F. DE LA TOMBELLE — J. PEYROT — H. QUITTARD — F. RAUGEL — A. SÉRIEYX — J. DE VALOIS.

“ **La Tribune de Saint-Gervais** ” paraît mensuellement ; Revue *musicologique* et d'*Art chrétien*, elle s'adonne spécialement au *Chant grégorien* et *Populaire*, à la musique *polyphonique* et *d'orgue*; elle contient, de plus, de nombreuses études sur des sujets variés de *liturgie*, d'*archéologie chrétienne*, d'*art religieux*.

Les abonnements partent du mois de Décembre

Prix d'un fascicule : **1** fr. **75**

Prix des anciennes collections de la Tribune de Saint-Gervais

1895, sans supplément. **40** fr.	1897, sans supplément. **20** fr.	1899, sans supplément. **15** fr.
1896 — — **30** fr.	1898 — — **18** fr.	1900, **12** fr., et les suiv. **10** fr.

Les années de 1895 à 1914 y compris : **275** francs.
Les années suivantes sont au prix actuel de l'abonnement.

	France, Belgique et Colonies	*Union Postale et Étranger*
Abonnement ordinaire	**18** »	**19** »
Abonnement réduit réservé à MM. les Ecclésiastiques, les Communautés, les Professeurs et les Élèves de l'École	**17** »	**18** »

Pour donner satisfaction à notre clientèle, nous ferons *un abonnement global*, comprenant la “ **Tribune musicale** ”, la “ **Tribune de St-Gervais** ” et les “ **Tablettes de la Schola** ” :

	France, Belgique et Colonies	*Union Postale et Etranger*
Abonnement	**37** »	**39** »
Abonnement réduit réservé à MM. les Ecclésiastiques, les Communautés, les Professeurs et les Élèves de l'École	**35** »	**37** »



BREF DE S. S. PIE X

à Charles BORDES

Fondateur de la *Schola Cantorum* et de la *Tribune de Saint-Gervais*

PIUS PP. X

Dilecte Fili, salutem et Apostolicam Benedictionem. — Pergratum Nobis, ut intelligi potest, faciunt, quicumque illud propositum, quod mature inivimus, cantus liturgici ad veterem normam revocandi, labore sollertiaque sua faciunt expeditius. In hoc numero novimus peculiarem deberi locum tibi, qui vel ante, quam de Musica sacra praescriptum a Nobis esset, Scholam Cantorum istic ad vota Nostra institueris, et legitimam cantus Gregoriani disciplinam propagare non cesses. Quare habe tibi, quam mereris, a Nobis laudem, grataeque significationem voluntatis, simulque scito, Nos ab ingenio diligentiaque tua uberiores quoque exspectare, Deo adiuvante, fructus. Interea coelestium auspicem munerum, ac benevolentiae Nostrae testem tibi, dilecte Fili, Apostolicam benedictionem amantissime in Domino impertimus.

Datum Romae apud S. Petrum die 11 Iulii an. mdccccIV, Pontificatus Nostri anno primo.

Pius PP. X.

PIE X, Pape.

Cher Fils, salut et bénédiction Apostolique. — Il Nous est fort agréable, comme on peut le penser, que le travail et les soins éclairés de diverses personnes avancent la réussite du projet, que Nous avons mûrement réfléchi, de rappeler le chant liturgique à son ancienne forme. Au nombre de ceux-là, il convient de vous donner une place particulière, à vous qui, dès avant que Nous ayons prescrit quelque chose sur la Musique sacrée, aviez déjà fondé la *Schola Cantorum*, conformément à Nos désirs, et qui ne cessez de propager partout la légitime discipline du chant grégorien. Recevez-en de Nous la louange que vous méritez, et la marque de Notre volonté reconnaissante, et sachez en même temps que Nous attendons encore de votre zèle ingénieux, avec l'aide de Dieu, les fruits les plus féconds. Nous vous accordons donc dans le Seigneur, de la façon la plus affectueuse, la bénédiction Apostolique, comme gage des faveurs célestes et témoignage de Notre bienveillance envers vous, Cher Fils.

Donné à Rome près Saint-Pierre, le 11 juillet 1904, la première année de notre Pontificat.

Pie X, Pape.



LE BUREAU D'ÉDITION

De la *Schola Cantorum*, à Paris

Tel est le titre que Ch. Bordes, l'illustre apôtre de la restauration de la musique d'église en France, donna, en 1896, à l'une de ses fondations.

De concert avec Alex. Guilmant, le grand organiste, et le maître compositeur V. d'Indy, qui a continué d'en assumer la direction, Ch. Bordes avait donné à son *Bureau d'Édition* la devise même, les " Quatre Articles " qui furent la charte de fondation de la *Schola :*

1° L'étude et la propagande du *Chant grégorien*, restitué par Dom Pothier ;

2° La remise en honneur du répertoire « A cappella » ;

3° La création d'une *musique religieuse vocale moderne*, respectueuse des prescriptions et des formes de la liturgie ;

4° L'amélioration du *répertoire des organistes*, dans la même orientation.

La Schola Cantorum a pris ainsi l'initiative du mouvement de la réforme de la musique religieuse en France ; elle a été comme la « maison mère » des missionnaires de cette réforme, et des organisations qui tendent au même but.

Le Bureau d'Édition tient à rester fidèle à cet idéal : il a puissamment aidé les différentes fondations qui se sont occupées de la diffusion de la bonne musique d'Église ; on peut dire qu'il n'a pas failli à son but.

Tant par ses *rééditions des maîtres anciens*, que par les *publications des compositeurs modernes*, il s'est toujours efforcé de rester dans la ligne de la musique religieuse vraiment *classique*, en se montrant en même temps le partisan résolu d'un art « vraiment moderne », héritier des justes traditions, mais jamais « moderniste ».

Les collections d'œuvres de Palestrina, Josquin des Prés, Orlande de Lassus, Victoria, parmi les anciens ; celles de Bordes, Guilmant, d'Indy, chanoine Perruchot, chanoine C. Boyer, F. de La Tombelle, etc., parmi les modernes, tant dans la forme du motet que dans le cantique en langue vulgaire ou les pièces d'orgue ; les publications pratiques de chant ou d'accompagnement grégoriens, de A. Gastoué, abbé Jacquemin, etc., sont un sûr garant de ce que vaut le Bureau d'Édition de la Schola, qui continue, plus que jamais, de par sa fondation et ses origines, à se consacrer exclusivement aux plus beaux modèles de la musique religieuse.

LA TRIBVNE DE ST-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE & D'ART RELIGIEUX

PUBLIÉE SOUS LES AUSPICES DE LA

Schola Cantorum

Chant grégorien et populaire. — Polyphonie et Orgue. — Liturgie et Archéologie chrétienne.

ABONNEMENT	BUREAUX	ABONNEMENT
France et Colonies, Belgique. 18 fr.	Au BUREAU d'ÉDITION de la Schola	Pour MM. les Ecclésiastiques, pour les Communautés, les Professeurs et Élèves de l'Ecole. 17 fr.
Union Postale (autres pays). 20 fr.	269, Rue Saint-Jacques PARIS	(France et Colonies, Belgique).

Le numéro : **1 fr. 75.** — Les abonnements partent du mois de décembre de chaque année.

SOMMAIRE

L'Orgue en France

à l'époque Renaissance

II

Ainsi, les progrès mêmes de la facture des orgues, de la fin du xve siècle aux premières années du xviie, concurremment, par conséquent, avec l'apogée de l'*a cappella* et de la polyphonie vocale sans accompagnement, montrent que celle-ci n'était nullement exclusive des autres formes, comme on l'a gratuitement supposé. Partout, l'orgue est cité, au même titre que les voix. En Belgique et en France, sans doute, qui étaient la patrie du quatuor vocal, on préférait souvent entendre celui-ci à découvert : nous savons formellement que les grandes cha-

pelles, telle celle du roi, exécutaient ainsi l'office divin [1]. Mais à l'étranger, en Espagne avec Moralès et Victoria, à Munich avec Lassus, l'orgue et les autres instruments accompagnaient les polyphonies vocales. religieuses et, en France même, il en a été parfois de même, ainsi en cette fameuse entrevue du Camp du Drap d'Or, où, en 1520, les chapelles royales de France et d'Angleterre rivalisèrent, accompagnées par leurs organistes et même par les sacqueboutes de la musique militaire.

Mais, chez nous, si, à l'époque du grand art vocal, l'accompagnement par l'orgue, habituel au moyen âge, disparaît ordinairement, ce n'est pas que l'instrument soit privé du moyen de s'exprimer : j'allais dire : au contraire. L'opposition, en effet, des deux moyens d'expression est d'autant plus vive que ceux-ci paraissent plus indépendants. Aussi, l'orgue a-t-il, au XVIe siècle, continué de se faire entendre en perfectionnant ou en développant les procédés qu'il utilisait antérieurement non seulement en tant qu'instrument d'église, mais aussi comme distraction musicale.

Les titres de la collection d'orgue en six volumes, publiée par Attaingnant à Paris en 1530 et 1531, sont très instructifs à ce point de vue [2]. Les trois premiers livres sont de la musique d'église ; les trois autres constituent un répertoire profane, ce dernier formé principalement de « transcriptions » de chansons. Toutes ces pièces sont notées dans la « tabulature » des instruments à clavier, analogue à celle du luth, et cela montre que l'on n'hésitait pas à jouer indifféremment telle pièce sur l'un ou l'autre des instruments [3].

Les trois premiers de ces volumes contiennent :

I. *Magnificat* sur les huit tons avec *Te Deu[m] laudamus* et deux Préludes... — II. Le plain-chant de *Cunctipotens* et *Kyrie fons* avec leurs *Et in terra. Patrem. Sanctus* et *Agnus Dei...* — III. Treze Motetz musicaulx avec ung Prelude.

Nous avons donc là l'indication précise du répertoire d'un organiste français, au premier tiers du XVIe siècle : préludes courts, dans les divers tons, et postludes ; versets en contrepoints fleuris sur les thèmes du plain-chant où l'orgue avait l'habitude d'alterner avec le chœur ; transcriptions variées et ornées de motets, et de chansons sérieuses dont quelques-unes sont devenues des chants religieux, ainsi le *Il me suffit de tous mes maux* plus tard superbement magnifié par Bach, ou encore des « noëls » qu'on avait déjà l'habitude de sonner sur les orgues de l'église [4]. Ces transcriptions représentent les « pièces d'orgue » alors usitées, en plus des versets. Tel des Préludes est aussi majestueux que

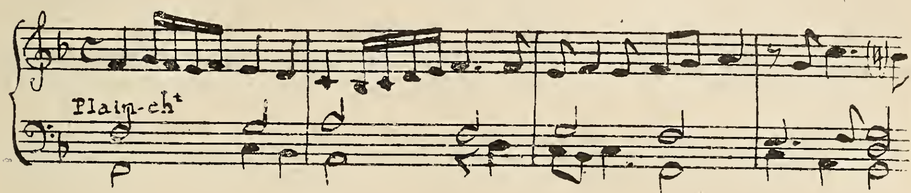
1. Dans la musique profane, il en était autrement. *La Bataille*, de Jannequin, n'était vraisemblablement exécutée qu'avec des instruments ; plus tard, les psaumes de Marot sont, à la cour même, soutenus ainsi.

2. La description en a été donnée par Ritter, dans sa *Geschichte des Orgelspiels*, I, p. 57 et s., avec transcriptions de quelques pièces, II, nos 36 à 40. Nous nous y référons. L'unique exemplaire connu de cet inestimable trésor de la musique d'orgue française se trouve à la bibliothèque de Munich.
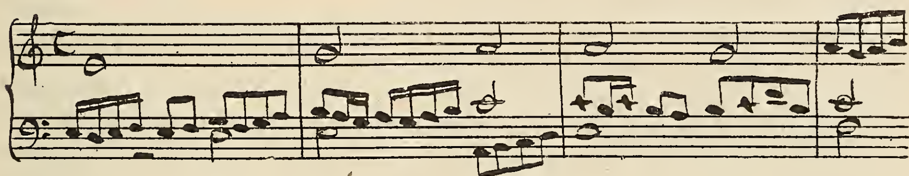
3. Voir l'étude précédente sur l'orgue au moyen âge, § III, au sujet des tabulatures.

4. Lettre d'Érasme déjà citée.
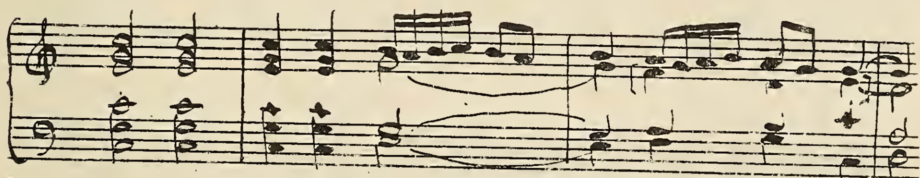
le seront, près d'un siècle plus tard, les pièces de Titelouze, tandis que le *Deo gratias* de la messe des solennels donne déjà l'impression exceptionnelle dans ce répertoire, d'un « récit » accompagné, en contrepoint fleuri et élégant, sur le thème placé au ténor :



L'un des versets du *Te Deum* est très caractéristique du « plein jeu » sur un thème de plain-chant :



Parfois, de larges accords coupent la trame du « plein jeu » :



Nous pouvons trouver dans d'autres recueils, étrangers en apparence au service divin, des références utiles à notre art.

Car, si on se laisse guider par ce que dit Thoinot Arbeau dans son *Orchésographie* (1589) en parlant des Pavanes, on peut raisonnablement en conclure que les organistes du XVIe siècle en ont « sonné » pour les cortèges d'apparat : *Nos joueurs d'instruments la sonnent quant on meyne espouser en face de la saincte Église une fille de bonne maison et quant ils conduisent les prebstres, le batonnier et les confreres de quelque notable confrairie*[1].

Et un peu plus loin, l'interlocuteur du bon chanoine, revenant sur ce sujet, et constatant combien la Pavane convient aux marches ecclésiastiques, lui dit : *Et vous aultres vestuz de vos longues robes, marchants honnestement avec une gravité posée*[2].
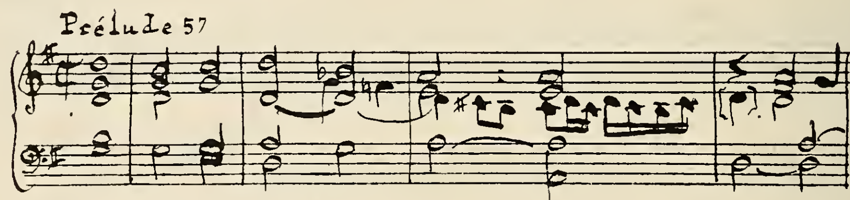
Les auteurs de ces « dances nobles » ont d'ailleurs pu en destiner directement à l'usage religieux, à en juger par telle pièce du recueil de Cl. Gervaise, de 1547, où la Pavane « Si je m'en vais » suivie de sa

1. Page 27 de la réimpression de Laure Fonta.
2. *Id.*, p. 29.

Gaillarde, suit entièrement les thèmes de la psalmodie du Ier ton, variés en deux espèces de mesures différentes, et qui pourraient aussi bien former des versets de *Magnificat*.

Et comme, de fait, les livres espagnols en tabulature de luth, dès la première moitié du siècle, peuvent servir aussi bien pour l'orgue et la harpe — *para tecla arpa y vihuela* — ; comme, à la fin du même temps, les recueils anglais pour le virginal, tels le *Fitz-William virginal book* et la *Parthenia*, contiennent des préludes et autres pièces pour l'orgue [1] ; comme l'*Hortus musarum* de 1552, conservé à la bibliothèque de Dunkerque, contient parmi ses pièces de luth, nombre de transcriptions et même d'*accompagnements* des motets célèbres [2], ainsi je ne mets pas en doute que nos confrères d'alors n'aient imité aussi, *à contrario*, les « hautbois et saquebouttes » qui sonnaient les pavanes lors de l'entrée d'un monarque.

J'interprète ainsi, par exemple, les premiers et quelques-uns des derniers numéros du *Trésor d'Orphée* publié pour le luth par Antoine Francisque tout à la fin du siècle [3], débutant par les brillantes variations accoutumées, dans le style des pièces d'orgue de Cl. Merulo, sur le cantique fameux *Suzanne un jour*, et dont les pièces qui suivent, préludes et fantaisies, danses solennelles, pavanes et passemaises, peuvent très certainement servir d'illustration à la musique d'orgue, puisque nous en retrouvons les rythmes majestueux, la coupe, certaines formules de figuration, dans les « Livres d'orgue » copiés quelques années après [4] :



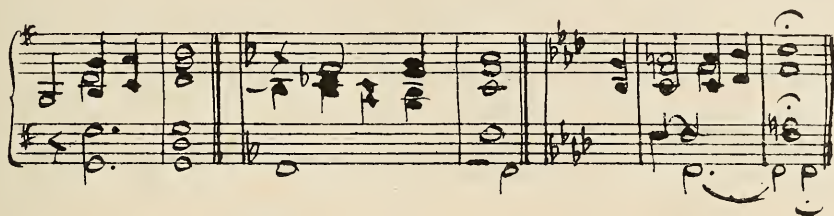
1. Joignons-y ce fait d'un des manuscrits de musique de luth de la bibliothèque de Vesoul, où ne figurent presque que des transcriptions variées de motets et de *Magnificat*, plus des pièces que l'on trouve à la fois dans les livres de luth et les tabulatures d'orgue ; l'une d'elles, en forme de chanson française, la *Organistina bella*, avec une entrée fuguée très caractéristique, renferme des effets d'*écho* avec nuances marquées, pour la première fois, par *f* et *p* se rapportant tout naturellement à l'opposition des deux claviers de l'orgue. Ce manuscrit est d'origine italienne. La notice détaillée en a été publiée par Michel Brenet dans la *Revue d'histoire et de critique musicale*, 1901, avec la transcription de cette pièce, dont il est aisé de reconnaître la forme organistique, malgré les lacunes de la tabulature du luth.

2. Voir la remarquable étude de H. Quittard sur ce livre dans le tome VIII des *Sammelbände* de l'I. M. G. (Recueil de la Société Internationale de musique), avec la reproduction de la réduction au luth du *Stabat* de Josquin des Prés, destinée à accompagner le soprano solo, Paris, 1906.

3. Réédité en transcription moderne par H. Quittard.

4. Tel que le Livre des Frères Croisiers de Liége, réédité par Guilmant dans ses *Archives des Maîtres de l'Orgue*. Comparez aussi la *Fantaisie* no 3 de Francisque avec celle de Peter Cornet sur le même thème, également éditée dans le même volume; les nos 4 et 5 semblent déjà annoncer de Grigny et Bach.

Les mouvements mélodiques de quarte descendante, enchaînés par seconde (*fa do ré la si ♭ fa sol*; etc.), qu'on croit souvent avoir été mis en usage par Frescobaldi, sont un emprunt direct aux luthistes, et maint exemple s'en présente chez Francisque. Il en est de même des formules de cadence en larges accords, si goûtés plus tard dans la musique d'orgue, où le dessus s'épanouit par un mouvement ascendant de la tonique sur la tierce ou même la quinte avec tierce majeure, et qui est caractéristique des pièces solennelles dans l'œuvre de luth de Francisque[1] :



Les développements de la facture d'orgue au cours du siècle furent certainement accompagnés des modifications des formes jouées sur l'instrument. Les uns et les autres s'influencèrent réciproquement. On ne peut concevoir, par exemple, que les cornets fussent destinés à jouer des « pleins jeux » ; ce n'est pas sans raison que la flûte « solo » pouvait prendre place dans le rang des instruments admis à l'orgue ; et l'on ne saurait s'imaginer que les pièces à la contexture polyphonique jouées à l'orgue, sinon sur de très petits instruments, aient toujours été exécutées par une masse compacte de jeux. A parcourir les œuvres de l'Espagnol Cabeçon, on voit très nettement que leur disposition à souvent demandé deux claviers distincts [2]. Chez nous, à défaut d'œuvres subsistant entre les recueils d'Attaingnant et la fin du siècle, nous savons néanmoins comment un de nos maîtres, Titelouze, exécutait ses versets fugués dont la forme paraît dérivée des versets espagnols : basse à la pédale avec tirasse des huit pieds du grand orgue ; « taille » et « haute-contre » à la main gauche, sur l'un des claviers manuels, et le dessus à la main droite sur un autre clavier, telle est une disposition qu'il recommande. Le timbre ou la force des jeux restait à choisir par l'organiste suivant le genre du verset qu'il avait à jouer [3]. Lorsque, par exemple, un « plain-chant » en valeurs longues se trouve non plus à la basse, mais au ténor, « en taille », comme on disait, il va de soi que, pour le faire ressortir, il faudra d'autres sonorités que celle des parties figurées qui l'accompagnent. Cela s'obtiendra

1. En Allemagne, le luth est plusieurs fois mentionné comme jouant à l'église des préludes et pièces solennelles. Plus tard encore, les grandes œuvres d'orgue de Bach, qui en avait souvent pris le modèle à son maître Buxtehude, renferment bien des passages qui viennent beaucoup plus de la musique du luth que de celle du clavier.

2. On rencontre, par exemple, des pièces où les deux parties de dessus croisent les deux parties graves, ce qui n'est pas possible avec un seul clavier.

3. Voir page 147, et note 3.

aisément lorsque, à l'imitation des orgues espagnoles et allemandes, on aura pour la pédale des jeux spéciaux; mais, jusque-là. l'effet ne se peut en obtenir qu'avec l'un des claviers manuels, ou la tirasse accouplant le pédalier à l'un de ceux-ci, avec des jeux au timbre clair et tranchant.

Ce fut toujours le dessein des grands organistes français d'autrefois de donner ainsi un coloris différent à chacune des voix de leur polyphonie, chaque fois que cela est possible, et de même que Titelouze pour la fin du XVIe siècle et les débuts du XVIIe, près de deux cents ans plus tard Dom Bédos le recommande encore pour les « fugues de mouvement », après Nivers et d'Anglebert, après Gigault, Le Bègue, Boyvin et autres.

Cette recherche et ce mélange des jeux pour obtenir de l'orgue des effets de sonorité variés étaient l'un des caractères de l'ancienne école française. Une phrase de Maugars a été maintes fois citée, où il met justement en opposition avec les nôtres les organistes italiens, dont les instruments, à la fin de la période qui nous occupe, ne pouvaient pas leur donner la variété de jeux dont usaient les français.

Aussi ne faut-il pas s'étonner, à mesure que les nouveaux jeux de détail se répandirent, que les organistes français aient recherché le « récit » accompagné, phrase expressive donnée en solo sur un seul clavier, soutenue des fonds doux d'un autre clavier. Or, c'est précisément à cette époque qu'une partie du style d'orgue perd le caractère de la polyphonie pour acquérir celui de l' « air ». Sans doute, l'air ou le récit d'une voix ou d'un instrument accompagné par d'autres furent de tout temps [1]; mais jamais il n'apparaît jusqu'alors sur l'orgue, sinon par rarissime exception [2].

Toutefois, tandis que le « récit » ou solo expressif était resté exceptionnel dans l'art du XVIe, il prend une singulière faveur avec les ballets de cour tant goûtés à partir de Henri III [3], et de plus en plus au temps de Louis XIII. En même temps, les chœurs eux-mêmes se rapprochent de l'écriture verticale, une mélodie prédominant au *superius*, et les autres semblant l'accompagner plutôt que la contrepointer. A Paris, Nicolas Formé, à la chapelle du roi et à la Sainte-Chapelle, est le principal auteur qui tend à ce nouveau genre (il s'épanouira plus tard chez Lulli), et qui aime opposer, en manière d'*écho*, inspirée sans doute de l'école vénitienne, un grand chœur et un petit chœur, celui-ci plus fin de forme, et où des passages particulièrement expressifs sont encadrés de larges et sonores accords, genre affectionné du roi Louis XIII.

Toutefois, bien que l'indication de l'écho se trouve dans la transcrip-

1. Les compositions vocales en solo accompagné d'un, deux ou trois instruments sont l'ordinaire au XIVe siècle et au XVe. C'est le développement du quatuor vocal par l'école de Dufay qui les fit peu à peu oublier, sauf en Italie, où elles furent toujours goûtées.

2. Voir les deux exemples, l'un de 1530, l'autre d'environ 1580, cités plus haut, p. 191 et 147.

3. Le *Ballet comique de la Royne* est de 1581, et semble avoir donné l'un des premiers essors à la musique d' « air ».

tion en tabulature de l'*Organistina*, que les Flamands s'y soient essayés avec Sweelinck, et que Mersenne en cite l'effet dans la pratique des organistes, vers 1625 à 1630, ni semblant d'écho, ni rien non plus qui s'approche d'un jeu en récit ne se trouve chez Titelouze, considéré cependant alors comme notre plus grand organiste, et dont les *Hymnes de l'Eglise* et les *Magnificat*, publiés respectivement en 1623 et 1626, sont encore écrits dans le style polyphonique, en forme d'imitation et de fugue. Et il est intéressant de voir comment l'organiste de Rouen s'efforce à l'expression, dans ses *Magnificat*, en les écrivant « comme si les paroles en étaient prononcées », en forme de motets diversifiés, tandis que les hymnes « à la manière de M. Titelouze », — ainsi que s'exprime Gigault — affectionnent de traiter successivement chaque vers en exposition de fugue. Plus tard, c'est avec ses « caprices », la fugue seule « diversifiée à l'italienne », c'est-à-dire imitée de Frescobaldi, que pratique encore Roberday.

Les autres fugues de nos organistes d'alors, par rapport au *ricercare* des Italiens, au *tiento* des Espagnols, ou à la forme classique plus tardive, ne consistent souvent qu'en une exposition suivie d'une conclusion. Même, elles sont surtout goûtées du public lorsque deux voix seulement les composent, confiées à deux claviers différents : c'est ce *duo* qui, jusqu'en plein XIX[e] siècle, opposant les deux cornets, ou un cornet et une trompette, ou l'un de ces jeux et un plein-jeu ou un « jeu de tierce », connaîtra le plus de faveur. Sous cette forme, la fugue à deux voix permet toutes les virtuosités et les acrobaties, et dégénère facilement en « fantasia » vide de vraie musique, si elle conquiert le populaire, grâce au brio de ses gammes et de ses traits.

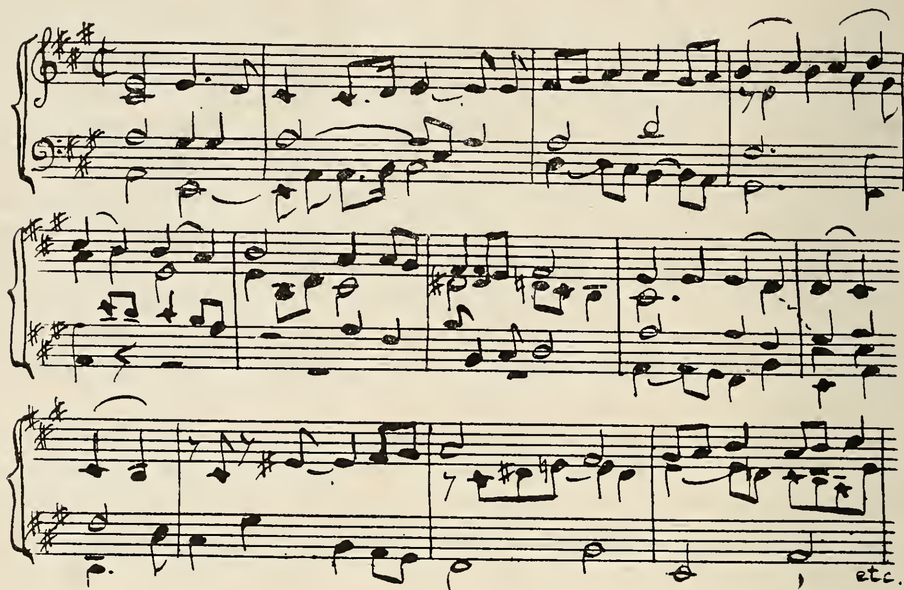
Mais chez les organistes avec qui s'établit le genre classique français, Nivers, Gigault, Gilles Julien, les récits de voix humaine, de cromorne, de trompette, de flûte d'écho, les récits « en taille » semblent tout à coup envahir le répertoire. S'il est vrai que ces compositeurs publient leurs œuvres entre 1665 et 1680, c'est, de leur propre aveu, trente à quarante ans auparavant qu'ils ont commencé à écrire dans ce style, c'est-à-dire vers 1635 à 1640. D'où vient ce style, qui leur est commun, et naquit alors dans l'école parisienne ?

Un nom seul transparaît alors, celui d'un organiste dont il ne subsiste pour ainsi dire rien, mais que confrères et critiques s'accordent à louer comme le principal maître de l'orgue à cette époque : Claude Raquette, organiste de Notre-Dame de Paris.

Or, non seulement celui-ci est un habile exécutant et improvisateur : on loue son talent de professeur, et il laisse des élèves qui perpétueront ses préceptes ; il semble, de plus, jouer dans un style nouveau, convenable d'ailleurs à son objet, et il fait l'émerveillement de ceux qui l'approchent. Les luthistes eux-mêmes se réclament de lui, et l'un des plus fameux de ceux-ci, Gauthier, écrit à sa louange, lorsqu'il apprend sa mort, un *Tombeau de Raquette* [1], qui pourrait bien, sous la fantai-

1. Bibliothèque Nationale, V m[7] 6211. D'après la transcription donnée par J. Ecorcheville.

sie habituelle aux luthistes, représenter quelque chose du style de l'organiste de Notre-Dame de Paris :



Et, à cette même époque, on trouve des représentants de ce même style chez les organistes fameux, tel Étienne Richard, qui faisait accourir les amateurs à Saint-Jacques-la-Boucherie, et chez les clavecinistes aussi bien que les luthistes [1].

Si nous voulons savoir ce qui a été la transition entre l'art polyphonique d'un Titelouze et l'excès du « récit » chez un Nivers et ses contemporains, il faut le chercher près de Raquette, qui est sans aucun doute le lien, la transition entre l'ancien art et le genre classique français. Les « mélanges » de jeux pratiqués alors intéressent donc à un haut degré l'histoire de la transformation de l'orgue aussi bien que de son style [2]; par une heureuse chance, Mersenne, dans ses ouvrages, nous a laissé deux tables différentes et précieuses de mélanges de jeux, avec les noms qui leur étaient donnés alors.

La première de ces tables, dans ses *Harmonicorum libri XII*, ouvrage établi vers 1625, se rapporte à la tradition des organistes du XVIe siècle, avec quelques variétés nouvelles; l'auteur l'a reproduite dix ans plus tard dans son *Harmonie universelle*, avec quelques légères modifications. Mais, dans ce second ouvrage, il a donné toute une autre série de combinaisons, certainement plus musicale, par rapport à notre oreille, et qu'il tenait de « Monsieur Raquette, organiste de Nostre-Dame de Paris, qui est l'un des plus habiles de France ». Nous avons donc ainsi, dans

1. Voyez entre autres les très belles « Allemandes » de Richard et de Mézengeaux publiées par M. Pirro dans la *Revue Musicale* de février 1921, avec d'autres pièces.
2. Aussi bien que la manière de registrer les anciennes œuvres.

Mersenne : 1° l'usage habituel des organistes français de cette période; 2° les mélanges de jeux perfectionnés par Raquette, vers 1630. Les voici d'autre part.

Et il est des plus remarquables que, si la plupart des combinaisons des anciens organistes (colonne 2) ne sont plus restées en usage, plus de la moitié de celles proposées par Raquette (colonne 3) se sont maintenues à travers toute l'époque classique française, semblant ainsi témoigner en faveur du maître à qui elles remontent[1]. (Je marque d'un astérisque les mélanges restés en usage).

	MERSENNE (vers 1625).	RAQUETTE (d'après Mersenne, vers 1563)
* Plein-jeu du Grand Orgue.	Montre 16, Bourdon 8, Prestant, Doublette, Fourniture, Grosse Cymbale, Cymbale. Aux Pédales : Flûte et Trompette. Autre : Bourdon 8, Pr., Doub., Nazard, Flûte d'allemand 4, Tromp., Clairon. Tremblant. Autre, « excellent » : (Le même, en remplaçant la flûte par la Tierce, sans Clairon, avec ou sans Tremblant.)	Montre 16, Bourdon 16 et 8, Jeu ouvert de 8, Pr., Doub., Fourn., Tierce.
* Plein-jeu du Positif.	Montre 8, Prestant, Doublette, Fourn., Cymbale.	
Jeu doux.	Très doux : Bourdon 16 et 8, Tremblant. Très doux : Bourdon 16, 8, Flûte allemande 4, Tremblant.	* 8 p. ouvert, Bourdon 8, Prestant. * *ou* : Bourdon, Prestant.
Jeu musical (*sic*).		B. 16, Prestant.
Gros Bourdon.		B. 16, 8 p. ouv., Prestant.
Doublette.	B. 8, et Doublette.	Id.
Jeu du Flageolet.	B. 16 et 8, Flageolet, ou en ajoutant Nazard et Tremblant. Ou : B. 16, 8, Prestant, Flageolet, Cromhorne, Tremblant. B. 16, Prestant, Flageolet (jeu aigu). Ou, au Positif. B. 8, Flageolet ; ou en ajoutant Cymbale et Tremblant.	* B. 8, Flageolet ; ou en ajoutant Nazard. [Nivers mentionne encore ce jeu, en 1665, mais n'y emploie pas le Nazard]
Jeu du Larigot.	B. 16, 8, Larigot, avec ou sans Tremblant.	Id. pour le Larigot.]
Gros Cornet.		B. 16 et 8, Nazard, Tierce et Flag. 1.

1. Cette registration de Raquette est destinée aux orgues où le jeu de cornet séparé ou indépendant n'existait pas : l'une de celles de Mersenne la rappelle. Ces registrations sont précieuses pour nous : elles font connaître les mélanges qui peuvent suppléer à la sonorité du cornet.

*

* Cornet.	B. 16 et 8, Prestant, Doublette, Cornet : ou, à défaut de cornet, ajouter : Nazard, Tierce et Larigot. « Cornet entier ». Ce dernier mélange a porté depuis le nom de Jeu de Tierce (voir plus loin).	*Ou* : B. 16, Prestant, Tierce (1). * B, 8, Prest., Cornet avec ou sans Nazard.
Petit Cornet (au Positif, pour jouer en écho).	B. 8, Prest., Doubl., Flag., Tiercette (Voir aussi au Nazard).	
Cymbale.	B. 16, 8, Cymbale, avec ou sans Tremblant.	B. 8, Cymbale. *Ou* Cymbale, Nazard, Flûte de 2 pieds bouchée (4),
Nasard, au Grand Orgue.	— Gros Nazard, B. 16, 8, Prestant.	— Nazard, B. 8, Fl. 2 bouchée ; Fl. 1.
	— Gros Nazard, B. 8, Doublette, Prestant *ou en ajoutant* Flageolet, Tierce et Tremblant.	— Nazard, B. 8.
	— Petit Nazard, B. 16, 8, Prestant, Doublette, Larigot, c'est un « Nazard très fort ».	— Nazard, Fl. 2 bouchée; Flag. 1. (V. ci-dessus à Flageolet.
Id. Au Positif.	— Nazard, Bourdon 8, Prestant, avec ou sans Tremblant.	
	— Nazard et Doublette. « Fort Nazard en quarte », « jeu renversé (*sic*) pour jouër quelque fantasie en façon de Cornet sur deux claviers ».	
	— Nazard et petit Nazard, B. 8, Prestant, Doublette, « Nazard fort ».	
	— Nazard, B. 8, Flageolet. « Excellent ».	— Nazard, B. 8, Fl. 1.
Cromorne.	B. 16, 8, Prestant, Crom.	B. 8, Prestant ou Nazard Crom. B. 8, Nazard, Fl. 1, Crom.
Voix humaine.	B. 16, 8, Prestant, Voix humaine.	* Voix humaine, avec B. 8 seul, *ou*. * — B. 8, Prestant ou Nazard. — B. 8, Nazard et Clairon. Avec, — Prestant.
Trompette.	Montre 16, B. 8, Prestant, Tro.	* — B. 8, Prestant.
Clairon.	B. 16, 8, Prestant, Nazard (2 2/3), Clairon, avec ou sans Tremblant.	— B. 16 ou de 8. — Nazard, Fl. 2 bouchée.
Trompette et Clairon.	M. 16, B. 8, Prestant, Doublette.	B. 8, Prestant.
* Pédale de flute.		* Fl. de 8 [bouchée], avec : B. 16, Fl. 2 bouchee au G. O. *ou* Nazard.
* Pédale d'anche.		* Jeu d'anche de 8, avec 8 p. B. 8, Prestant et Cromorne : *ou* : 8 p. B. 8, Prestant, Fl. 2 bouchée, Clairon.

Mersenne, dans ses deux ouvrages, donne de plus un certain nombre d'autres « jeux composés », mélanges qui achèvent de nous faire connaître le goût des organistes du commencement du XVIIe siècle :

Au Grand Orgue :

M. 16, et B. 8, « fort harmonieux ».

M. 16, B. 8, Prestant, Doublette, avec ou sans Trompette, « robustissimus ».

M. 16, Prestant; B. 8, Doublette, Tierce, « jeu fort aigu ». (C'est en effet un Cornet sans la quinte du Nazard ni le 1 1/2 p.)

Au Positif :

B, 8 Fl. all., Trembl.

M. 8, Prestant, Fl. all., « jeu harmonieux ».

M. 8, B. 8, Prestant, Doublette, « bien fort ».

M. et B. 8, avec ou sans Tremblant, « fort mélodieux ».

Enfin, si l'on joint le Cromorne au Nazard, on imite une excellente Musette; et l'on obtient un jeu très beau en joignant le Cornet à la Trompette ou au Clairon, avec Tremblant : ce jeu « imite plustost le Hautbois ».

Il est des plus curieux de constater qu'à la fin de notre période classique, Bédos, comme son lointain prédécesseur Mersenne, cherche à imaginer des mélanges rares ou singuliers, par exemple :

Pour imiter la flûte allemande, G. O. et Pos., tous les 8 p.

Pour imiter les petites flûtes, ou flûtes à bec : G. O. et Pos., Prestants et fl. 4.

Pour imiter les fifres : G. O., B. 8, 4te de Nazard et Doublette ; Pos., deux 8 p., Pr., Larigot.

Pour imiter le flageolet : G. O. 4te de Nazard et Doublette ; Pos., deux 8 p. pour l'accompagnement.

Pour imiter les petits oiseaux (!) : petits nazards du G. O. et du Pos., en touchant une quarte plus haut, ou une quinte plus bas.

Arrêtons-nous là !

C'est dans la période avoisinant 1635 — Raquette mourut en 1640 — que se développent tout à coup les duos, les trios, les quatuors, les récits non seulement de cornet, mais de cromorne, de voix humaine, de trompette, les solis « en taille », les « concerts de flûtes » opposés aux « grands jeux d'anche », qui vont, créant des genres, enrichir la littérature de l'orgue, mais aussi fixer une registration quasi définitive dont les organistes, pendant trois cents ans, oseront à peine se départir. Les vieux mélanges décrits par Mersenne, et même certaines améliorations ou innovations de Raquette, ne seront plus désormais que des fantaisies auxquelles aucun artiste ne pensera plus : en particulier, les mélanges où dominent les jeux graves ou les jeux aigus disparaîtront totalement.

L'orgue classique est créé.

A. Gastoué.

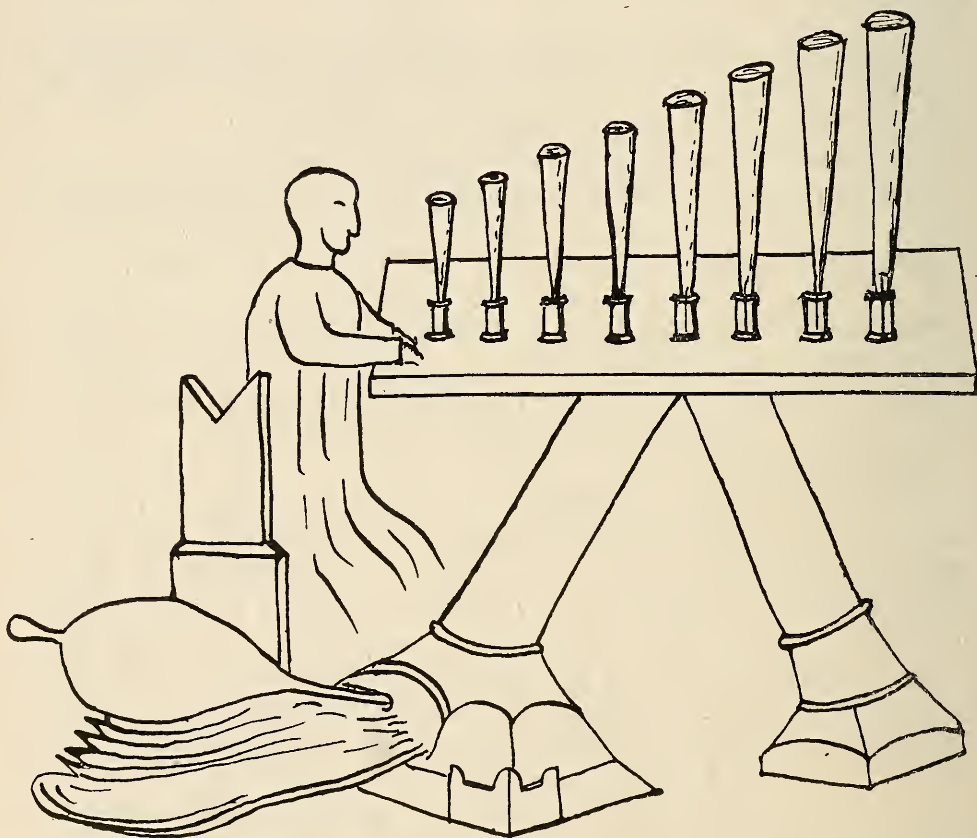


Schéma d'un jeu d'anches au xie siècle.

(Illustration extraite de l'*Orgue en France*, par A. Gastoué).



NOUVELLES ET COMPTES RENDUS

ROME. — 1. *La Sacrée Congrégation des Rites et le chant du « Benedictus » à la Messe.*

Nos lecteurs savent que, depuis nombre d'années, la question à la fois pratique et d'ordre cérémoniel du chant du *Benedictus qui venit* était agitée et discutée dans les divers milieux liturgiques et grégorianisants. Pouvait-on chanter à volonté le verset — dit à voix basse par le prêtre, ne l'oublions pas, comme faisant partie du *Sanctus* — soit avec le chant de ce même *Sanctus*, soit en l'en séparant pour le dire après l'Élévation ? Il y avait de bonnes raisons pour et contre, les unes d'ordre musical, les autres d'ordre disciplinaire, ou même intéressant l'histoire.

Un stade avait été marqué par la rubrique du Graduel Vatican, qui avait supprimé de la teneure de la rubrique en usage depuis le XVI[e] siècle ce qui concernait le renvoi du *Benedictus* après la consécration : d'où le corollaire que l'usage était libre. Mais, malgré les rapports remarquables et concluants de Consulteurs autorisés, la Sacrée Congrégation a ordonné de rétablir le membre de phrase supprimé, et de lire ainsi la rubrique (n° VII, *de Ritibus servandis in cantu Missæ*) : « *Finita Praefatione, Chorus prosequitur* Sanctus, *etc.*, *usque ad* Benedictus qui venit *exclusive ; quo finito, et non prius, elevatur sacramentum. Tunc silet chorus et cum aliis adorat. Elevato Sacramento, chorus prosequitur cantum* Benedictus. » Et la Sacrée Congrégation a surenchéri encore sur cette prescription car, nonobstant la rubrique du Cérémonial, qui en excepte les messes des défunts, où était autorisée la coutume d'unir *Sanctus-Benedictus* pour laisser le temps de chanter un motet après la consécration, il est désormais prescrit de ne plus tolérer aucune exception. La rubrique devra être « inviolablement » observée, de chanter *Benedictus* APRÈS l'Élévation, tant aux messes pour les vivants comme pour les défunts, que ce chant soit en grégorien ou en tout autre genre musical.

La question est donc définitivement close. On peut toutefois regretter que la liberté n'ait pas été conservée : en particulier, si le chant grégorien n'est en général pas intéressé par le renvoi ou non du *Benedictus*, il convient de faire remarquer que pour le chant du *Sanctus* aux messes des morts et des féries, privilégiées ou non, la mélodie sera désormais coupée par un désagréable hiatus, comme tout le monde peut le

constater aux ordinaires XVI et XVIII. Ce à quoi obviait la règle du Cérémonial, au moins aux messes de *Requiem*.

On pourra remarquer néanmoins que la rubrique ainsi rédigée renouvelle la prescription déjà formellement rappelée par Pie X en son *motu proprio* sur la musique sacrée : que le célébrant doit attendre que le chant du *Sanctus* soit terminé pour procéder à l'Élévation.

2. — *La nouvelle édition du Missel.*

En vue de mettre le Missel en harmonie avec diverses décisions liturgiques et réformes du même genre faites depuis une quinzaine d'années, une réédition vient d'en être faite dans cet ordre d'idées, et quelques passages en intéressent le chant. Disons tout d'abord que si les récitatifs de la préface, du *Pater*, etc., sont en identité absolue avec les éditions vaticanes de chant, les réviseurs de la nouvelle édition du Missel, le considérant comme le livre privé du célébrant, n'y ont pas plus fait entrer que dans l'édition typique du Bréviaire les corrections de texte données, pour le chant, par le Graduel et l'Antiphinaire, qui ont force de loi pour le chœur.

Mais ces reviseurs en ont introduit au moins une autre ; au verset alléluiatique de la fête de saint Joachim, ils ont corrigé le texte ainsi : O *Joachim, sanctae conjux Annae;... famulis ferto salutis opem.* Cette modification, légère pour le texte, ne saurait cependant s'accorder avec le chant : les solistes de l'*alleluia* n'auront donc pas à s'en préoccuper, et continueront de chanter le texte du Graduel, seul authentique pour ce qui concerne le chant [1].

Toutefois, une très heureuse innovation a été faite, qui, pour répondre à divers désirs exprimés de divers côtés, indique pour certains saints plus populaires, les traits et alleluias à prendre si on chante leur messe comme votive, en divers temps de l'année ; ainsi en est-il de saint Laurent, pour lequel est prévu le trait *Desiderium* au temps de la Septuagésime, et, au Temps Pascal, comme second verset alléluiatique le ℣. *Posuisti* que l'on trouvera au commun des Matyres ; saint Martin, dont le second alléluia est *Hic est sacerdos* (comm. des Martyrs ou Confesseurs Pontifes). Pour saint Joachim, on prévoit au Temps Pascal, un second alleluia, mais qui ne fait pas partie du Graduel Romain ; ℣. *Potens in terra erit semen ejus : generatio rectorum benedicetur.* Nous le publierons dans notre prochain numéro.

1. Une coupe déplorable de versification, qui existait d'ailleurs en quelques éditions du Missel, a été conservée à la messe de *Requiem*: on y lit, traité comme une strophe :

Lacrymosa dies illa.
Qua resurget ex favilla.
Judicandus homo reus ;

ce qui, bien que non justifié par le chant, peut se justifier comme texte ; mais on a suivi la même disposition, injustifiable, celle-là, pour la suite :

Huic ergo parce Deus ;
Pie Jesu Domine,
Dona eis requiem.

Enfin, on prévoit l'occasion de messes votives séparément pour saint Pierre et pour saint Paul ; au point de vue des pièces de chant, elles sont l'équivalent des messes du 18 et du 25 janvier, avec l'alleluia ℣. *Confiteantur*, au Temps Pascal (voir Graduel au 18 janvier).

Le missel a également un supplément « *pro aliquibus* » extrêmement développé, de façon à répondre à beaucoup de besoins : nous y voyons avec plaisir les messes propres des saintes Jeanne d'Arc et Marguerite-Marie. On y ajoute les nouvelles messes pour plusieurs confesseurs et vierges, dont le chant avait été publié à part en 1917, par la typographie vaticane. Mais tout ceci n'intéresse que quelques propres, et n'a pas de raison de figurer dans les livres graduels.

En dehors de quelques heureuses et pratiques améliorations touchant la disposition matérielle de quelques communs, messes votives, etc., signalons que cette publication officielle, la première fois depuis trois siècles, a enfin réadopté la véritable orthographe de *caelum*, au lieu de la fausse lecture *coelum* introduite par les humanistes, et que, malgré les observations des consulteurs, l'édition vaticane de chant avait encore été obligée de suivre.

* * *

« *L'Union interdiocésaine* » *à Strasbourg.*

Nous recevons et sommes heureux de transmettre à nos lecteurs le communiqué suivant, que nous envoie le Comité provisoire de l'Union projetée :

L'Union interdiocésaine des amis de la musique sacrée, décidée en principe à Tourcoing et à Lourdes, doit, nous l'espérons, s'organiser définitivement lors du prochain congrès de Strasbourg (27-31 juillet).

Elle prendra nécessairement la forme d'une fédération des groupements diocésains ou régionaux, existants ou à créer.

Un comité, formé des représentants de chacun des groupes adhérents, s'emploiera, sous l'impulsion de son bureau (président et assesseurs) à donner à tous les groupements une aide efficace et suivie ; à coordonner leurs efforts ; à soutenir ceux qui débutent ou sont en face de difficultés ; à organiser des réunions de propagande et d'étude, sous forme de congrès locaux, régionaux, généraux ; enfin, à réaliser tous les espoirs qu'on peut fonder sur « l'union qui fait la force ».

Le programme de l'Union sera totalement et exclusivement le *Motu proprio* de Pie X sur la musique sacrée.

Nous prions ceux qui ont déjà donné ou qui se proposent de donner leur adhésion à l'Union des amis de la musique sacrée, de vouloir bien nous faire connaître :

1° Leur intention de prendre part aux délibérations et aux votes de Strasbourg, notamment pour l'approbation des statuts et le choix du bureau ;

2° Au nom de quel groupement ils doivent intervenir ;

3° En cas d'impossibilité de se rendre à Strasbourg, leurs observations et suffrages, dont il sera tenu compte.

Ces communications seront reçues, avant le 15 juillet, au *Secrétariat du Congrès, 27, rue des Juifs, à Strasbourg.* Mentionner sur l'adresse : « Pour l'Union interdiocésaine. »

Pour le Comité provisoire de l'Union :
Le secrétaire,
Paul Bayart.

Jeanne d'Arc et Napoléon.

La nouvelle fête nationale de la sainte de la Patrie ; le centenaire du grand empereur : voilà qui furent double occasion ou prétexte à de nombreuses exécutions musicales où s'exercèrent des talents divers, et plus nombreux encore. Mais, si la musique de caractère militaire domina,— et c'était justice, — et si les cérémonies religieuses célébrées à cette occasion donnèrent lieu d'exécuter des compositions variées, on peut dire, à l'examen des programmes divers qui nous sont parvenus, que la musique fut, la plupart du temps, convenablement choisie, mais sans rien qui distinguât plus particulièrement l'époque où nous sommes, de restauration ou d'évolution de la musique religieuse. Chose assez singulière : la dévotion à Jeanne d'Arc a, depuis dix ans, produit cependant des cantates, des messes ou des motets de quelque valeur ; à part quelque fort rare exception, nous n'avons point rencontré les titres de ces œuvres parmi ceux des pièces exécutées à cette occasion.

Des pièces reconnues ou appréciées depuis longtemps, une rare composition surtout destinée à mettre en lumière une glorification orchestrale militaire, voilà le caractère général de ces programmes.

Une constatation intéressante, et curieuse, a été de voir en divers endroits, pour l'absoute à la mémoire de Napoléon, annoncer très carrément et simplement le *Libera* en chant grégorien de l'édition Vaticane : il a sûrement produit, chanté par des masses, même en plein air, comme à Ajaccio, une impression plus profonde et plus vraie que ce trop fameux *Libera* redondant, dont raffolent les grandes églises de Paris, qu'un Nonce papal déclarait il y a quelques années être un « scandale », et que l'on a imposé à Notre-Dame de Paris pour cette cérémonie... Si le *Requiem* de Berlioz, que l'on avait exécuté à la messe qui précéda, n'a rien « d'église », ni même de simplement « religieux », c'était musicalement, toutefois, tout autre chose. Et une seule œuvre véritablement grande naquit de cette pensée : la superbe pièce d'orgue avec un chœur à six parties de trompettes et trombones, que le maître Louis Vierne écrivit et exécuta et à cette occasion, « A la mémoire de l'Empereur ». Œuvre profondément émue, expressive, d'une construction et d'une beauté sonore remarquable, c'est certainement l'une des compositions les plus en relief de l'école musicale française actuelle.

*
* *

Paris. — Nous avons plus haut mentionné l'admirable composition d'orgue de M. Louis Vierne, *A la mémoire de l'Empereur* : le maître l'a

écrite en rentrant d'une intéressante tournée en pays rhénan. Successivement Wiesbaden, Bonn, Coblence et Trèves ont eu les échos de la grande école d'orgue française, dont les récitals attirèrent en masse le public allemand, curieux d'apprécier, par l'audition, des œuvres que la seule renommée lui faisait connaître.

= M. Joseph Bonnet, autre virtuose de l'orgue, qui avait passé plus d'un an aux Etats-Unis et au Canada, dans un but analogue, vient de donner, fin avril et courant de mai, une série de beaux récitals à l'église Saint-Eustache : les plus beaux exemples du style d'orgue, français et étrangers, depuis les puissants préludes de Titelouze, jusqu'au milieu du XIXe siècle, avec l'admirable *Fantaisie et Fugue* en *si* bémol de Boëly, (trop ignoré des générations actuelles). Des Saluts solennels suivaient chaque audition d'orgue : MM. Raugel et de Vallombrosa s'en partageaient le soin, et leurs programmes furent dignes de ceux de M. J. Bonnet.

= Enfin, M. Marcel Dupré, dont la merveilleuse série consacrée l'an dernier à l'œuvre d'orgue de J.-S. Bach, à la salle du Conservatoire, avait eu l'immense succès dont se souviennent nos lecteurs, vient, pour répondre à de multiples désirs, de recommencer la même série, mais cette fois sur l'orgue superbe et dans l'immense salle du Trocadéro, qui, par six fois, s'emplit d'amateurs et de musiciens avides d'entendre une telle série de chefs-d'œuvre interprétés par un tel virtuose.

= Il faut aussi mentionner, parmi les programmes des paroisses — rares ! — où le goût de la bonne musique suscite de nobles émulations, les « Auditions Populaires » annuelles données comme « mois de Marie » en forme de Concerts spirituels suivis de Saluts, à l'église Notre-Dame-du-Rosaire, en plein quartier populeux de Plaisance. Il est vrai que l'organiste en est M. Michel d'Argœuves, le sympathique secrétaire de la Schola, et que la direction du chant appartient à M. et Mme Tremblay, dont on connaît les aptitudes et les qualités en cette matière. Pièces d'orgue choisies, depuis Bach jusqu'aux plus récents ; motets en soli ou en trio, allant de M. A. Charpentier à Saint-Saëns, motets *a cappella* de Palestrina jusqu'à d'Indy, cantiques populaires modernes de Séverac et de G. de Lioncourt, entremêlés de mélodies du XIIIe siècle, ont constitué d'excellents exemples offerts à la foule qui se pressait dans cette populaire et artistique église.

*
* *

Nous nous excusons près de nos correspondants et lecteurs du retard que l'importance des communications du mois dernier et du présent mois ont apporté à nos comptes rendus divers : la leçon qu'ils donnent, et qui s'en dégage, ne sera pas moins goûtée, même avec ce retard tout involontaire. Il nous est impossible, malheureusement, de tout reproduire parmi les correspondances envoyées ; nous en détachons et reproduisons le plus important.

NANCY. — *Inauguration des Orgues restaurées de la Cathédrale.*

Le vieil instrument des artistes nancéiens Dupont et Vauthrin, de 1757, aux 63 jeux sur quatre claviers manuels, magnifique spécimen de l'ancienne facture lorraine, reprend maintenant son rang, — le cinquième, dit-on, — parmi les plus belles orgues classiques d'Europe, grâce à la restauration que vient d'en faire la maison Cavaillé-Coll.

La « réception » en revenait à M. E. Gigout, parce qu'il avait, à l'âge de onze ans, dès 1854, fait sur ce même orgue ses premiers débuts.

Cette inauguration du 10 avril fut une fête, dont il faut que l'on parle, pour lui faire porter ses fruits.

M. Raffat de Bailhac, titulaire de l'orgue et directeur de la Schola de la Cathédrale, donne pour ouverture l'*Introduction et Allegro* de Guy Ropartz, pièce forte, en même temps que profonde. Il faut être élève de Ropartz et de Vincent d'Indy pour la jouer, et la comprendre comme le fit M. Raffat de Bailhac. A des degrés divers, elle frappa les auditeurs, dont beaucoup retrouvaient l'impression des belles exécutions du Conservatoire de Nancy.

M. Gigout prend place ensuite au clavier.

Dans la *Toccata* et *Fugue* en *ré mineur* de Bach, les *Improvisations* de Saint-Saëns, l'*Aria* de Haendel, que certains écoutèrent recueillis, les yeux fermés ; dans les pièces de Boëlmann et la suite du programme, jusqu'au Chœur dialogué de la Sortie, la science du professeur de Conservatoire, la précision d'exécution qu'il tient de ses origines lorraines, la finesse et la probité artistique du vrai musicien français, servies par une technique sans reproche et un doigté de vingt ans, prouvèrent aux auditeurs que soixante années de travail et de pratique musicale empêchent l'artiste de jamais vieillir.

Ce fut aussi, jouée par M. L. Thirion, professeur d'orgue et sous-directeur du Conservatoire de Nancy, la *Pastorale*, qui pour moi n'a jamais été si belle, ni plus consciencieusement rendue, depuis le temps où César Franck émouvait les fidèles de Sainte-Clotilde.

A cette audition, toute de circonstance, la Schola de M. Raffat de Bailhac devait joindre ses voix.

C'est, nous disait le prédicateur, M. Huriet, qui parla, j'ose dire, en musique, « une Schola naissante », déjà éprouvée. Elle vaudra à Nancy liturgique et musicien, la connaissance de la véritable musique d'Église, au moment précis où la rectification de la prononciation a marqué le premier pas officiel dans la voie grégorienne, dont la pratique constitue, suivant Pie X, la grande dévotion collective qu'est la prière chantée.

Notre Schola évoqua successivement Aichinger, dans le Répons *Factus est repente*, Josquin, dans *Ave vera virginitas*, admiration des auditeurs recueillis, et Vitoria, dans son *Tantum « more hispano »*, et Viadana, si riche en ses harmonies du *Laudate*, puis C. Bordes, le regretté Maître de tous les Scholistes, en son *Regina cœli* harmonieux, enfin l'Abbé Perruchot, *Da pacem*, trio vocal de femmes,

— tout cela formant un de ces tableaux de primitifs, qui n'ont pas d'ombres.

Mais la Schola devait à la Maîtrise de la Cathédrale, son aînée de trente ans, de partager avec elle l'honneur des chants liturgiques. Nous entendîmes ainsi le *Tu es Petrus* de Dubois, après un Choral de Bach, toujours beau, et un faux-bourdon de Perruchot, si hautement relevé par les interludes improvisés de Gigout. Et ces exécutions par la Maîtrise témoignèrent d'un appréciable effort de préparation.

Pour les connaisseurs, et ils furent en nombre, l'audition de cet ensemble vocal montra la condition essentielle au résultat final : l'unité d'interprétation, difficilement réalisable s'il y avait deux directions trop différentes. Un office, en effet, liturgique ou extra-liturgique, est, — plus que le concert de musique, — un ensemble, dont toutes les parties doivent se correspondre. En plus des règles générales de la musique, des traditions d'église ou d'école règlent l'exécution du choral, comme celle du faux-bourdon, ancien ou moderne, sans quoi l'auditeur est dérouté à entendre deux langues diverses, alors qu'une seule existe authentique, celle qui n'a, pour l'Église, rien du théâtre, rien du concert, rien du salon, rien de la rue.

Quant aux chanteurs de la Schola, basses et ténors, dont c'étaient presque les premiers débuts, ils ont droit à cet hommage, que, n'appartenant ni aux maîtrises, ni aux œuvres paroissiales, ils sont venus, par la porte de la beauté artistique, à l'Église, qui leur donne un rendez-vous commun dans sa liturgie, où ils désirent la servir dans la mesure très élevée de leurs moyens artistiques ; et les encouragements persévérants de M. le Curé de la Cathédrale, qu'il faut féliciter du succès d'une fête qu'il a voulue, si belle ; la présence de nombreux ecclésiastiques, dont plusieurs vinrent de loin pour entendre la Schola, et la sympathie attentive de l'auditoire, garantissent à ces jeunes gens l'accueil qu'ils étaient en droit d'attendre de cette Eglise, qui, suivant l'expression de Dom Pothier, « s'est toujours montrée la protectrice et la vraie nourricière des arts ».

Auditor.

PÉRIGUEUX. — A la Cathédrale, fut célébrée, à l'occasion de la fête de saint Joseph, une journée grégorienne locale, organisée par M. l'abbé Louis Boyer, le distingué maître de chapelle. Le propre et l'ordinaire furent exécutés en chant grégorien par plus de 600 voix réparties en deux groupes, celui des voix masculines derrière le maître-autel, celui des voix féminines dans la nef.

Le programme portait la *Messe des Anges*, le chant des *Complies* et, pendant le salut :

Adoro te, les *litanies* de la sainte Vierge, *Te Joseph celebrent*, *Oremus pro Pontifice*, *Tantum* mozarabe et un *cantique à saint Joseph* du Chanoine C. Boyer.

Très heureuse manifestation, qui sera suivie de plusieurs autres, préparées avec soin.

La bénédiction fut donnée par Monseigneur qui, après la cérémonie, félicita les chanteurs et chanteuses d'avoir si bien exécuté la musique qu'aime l'Église, le plain-chant, et recommanda vivement à tous de chanter, car le chant est la vraie prière des âmes chrétiennes.

Metz. — Nous détachons du journal *le Lorrain* l'intéressant compte rendu suivant de la dernière assemblée générale de l'œuvre de Saint-Chrodegang, présidée par Mgr Pelt, évêque de Metz, et son vicaire général, M. Siebert, encadrés des membres du bureau central de l'Œuvre : « En avant de l'estrade à laquelle menait un escalier monumental, de chaque côté, la Maîtrise de la Cathédrale, hommes et enfants. Dans la salle bondée, au premier rang M. le chanoine Jung et nombre de prêtres de la ville et du diocèse, MM. Berga et Clément, membres d'honneur de l'Œuvre, des religieuses, des instituteurs en grand nombre, des déléguées du Noël, des amis et des bienfaitrices de Saint-Chrodegang. Du milieu jusqu'au fond, échelonnées sur les côtés en rangs pressés, les Chorales prenant part au concours. A la tribune, les chœurs venus simplement assister à la séance, pour s'instruire et puiser un nouveau courage. En haut et en bas, assurant l'ordre avec une aimable gravité, des « Commissaires » au brassard brodé au chiffre de Saint-Chrodegang.

Bel auditoire à tous égards ! Aussi comprenons-nous l'enthousiasme contagieux du directeur diocésain, M. le chanoine Roupp, perçant jusque dans les simples communications officielles faites à l'assemblée.

« L'Œuvre de Saint-Chrodegang », disait le directeur, « est une œuvre de travail ». Elle l'a montré en fait.

Ils ont travaillé, les membres du bureau central dans leurs 23 ou 24 séances mensuelles, d'où sont sortis tant de réunions de tout genre, tant de projets d'utilité publique réalisés déjà ou en voie de l'être : (Revue Saint-Chrodegang, service de prêt-musique, Paroissien, Manuel, etc.)

Ils ont travaillé, même au delà de leurs forces — financières —, ce qui les oblige à se restreindre, momentanément du moins, dans l'exécution de décisions prises. Néanmoins, ils méritent, ces Messieurs du bureau central, les éloges de l'Œuvre, et l'assemblée générale ne leur a pas marchandé les applaudissements !

Ils ont travaillé, les chœurs prenant part au Concours Grégorien ! Travaillé chez eux avant de venir, travaillé en pleine séance officielle, sous les yeux d'un jury, bienveillant, sans doute, mais impartial et sévère quand même ! Si la Chorale Saint-Grégoire de Hayange (section des enfants), le chœur Saint-Brice de Saulny (section des jeunes gens), la chorale Sainte-Cécile de Talange ont remporté les prix au concours, leur victoire n'a pas moins amoindri leurs émules de Bertrange, Hagondange, Hayange (Enfants de Marie), Saulny (section des demoiselles), le chœur des Orphelins de la Providence de Metz. Leurs mérites à tous furent divers, mais pour tous, une qualité commune : le dévouement sans bornes ! Les mérites croîtront sans aucun doute, et tel

chœur, qui n'a pas atteint le quantum de points nécessaires, y arrivera sûrement dans un avenir plus ou moins prochain : mais la bonne volonté montrée en ce jour ne sera pas surpassée !

Ils ont travaillé, les auditeurs de la conférence, sur « la réforme du cantique populaire dans le nouveau Recueil diocésain » ! Car elle était travaillée, cette magistrale conférence de M. l'abbé Villier, directeur de la Maîtrise de la Cathédrale ! Les divers genres du cantique religieux populaire depuis le grégorien pur, jusqu'aux compositions musicales modernes, l'histoire et l'évolution du cantique religieux en France, la réponse péremptoire et documentée aux objections qu'on pourrait alléguer, tout cela démontra d'une façon catégorique le caractère bien français des « nouveaux » cantiques du Recueil qui vient de paraître.

Ils ont travaillé, ces « petits oiselets de la Cathédrale » qui ont, d'une voix de tête de rare douceur, avec tant d'art, de délicatesse et de sentiments, présenté un certain nombre de ces cantiques. Il est vraiment regrettable que cette seconde partie de la conférence ait dû être écourtée ! C'était un des plus intéressants numéros du programme bien chargé, un des plus instructifs, un des plus agréables ! Volontiers, nous nous faisons l'écho des regrets et des désirs à ce sujet hautement exprimés, et demandons au bureau central de l'Œuvre, s'il ne serait pas possible d'organiser prochainement une séance spéciale, où cette seconde partie avec, bien entendu, toutes les auditions musicales, serait donnée entièrement ?

Ils ont travaillé, ces Messieurs de la Maîtrise de la Cathédrale, qui, à la salle et à la chapelle, ont donné avec tant de brio et d'expression une superbe « Cantate à Jeanne d'Arc », des motets de Palestrina et de Van Durme.

Vraiment, l'Œuvre Saint-Chrodegang est en pleine vitalité, et, comme aux siècles de saint Clément et de saint Chrodegang, les fidèles du diocèse de Metz tiennent à honneur de venir en foule, de toutes parts, puiser aux sources limpides du chant de l'Eglise, du chant du Christ !

N'écrivons pas :

« *a capella* » (avec un seul *p*)

ce qui voudrait dire des chœurs chantés par « une chèvre » ! mais :

« *a cappella* » (avec deux *pp*)

car il s'agit, à l'origine, de chantres revêtus de la chape, « cappa ».





Nos Cantiques populaires

Réponse à l'article de M. le Chanoine Besse, que nous avons récemment signalé : celui-ci, après avoir soutenu et patroné, dans la *Revue des Jeunes*, une certaine façon de conserver ce qu'il appelle « nos cantiques populaires », a organisé à Saint-Cloud, le mardi de la Pentecôte, une très intéressante audition, pompeusement dénommée « Congrès du cantique populaire », où, malgré l'art déployé par le remarquable musicien qu'est M. Alain, et par le concours zélé de divers groupements de musique religieuse du diocèse de Versailles, la preuve de l'excellence des idées de M. le Chanoine Besse est encore à faire. On lira avec intérêt la réponse suivante, parue dans la *Revue pratique de liturgie et de musique sacrée*, nº 45-46.

On lira avec curiosité ce que l'auteur propose, pour créer dans le peuple « l'habitude du chant choral » et pour « relever, et en quelque sorte ennoblir par une harmonie convenable les cantiques populaires », d'arranger ceux-ci à quatre voix mixtes, « le quatuor vocal avec ses régions sonores essentielles : soprano, alto, ténor et basse, étant l'organe du chant populaire ».

Le projet d'introduire en France « l'habitude du chant choral », est on ne peut plus louable, mais... c'est sans doute un bel idéal que nous envierons longtemps encore à d'autres nations. Le Français a tout à réapprendre du chant et il en sera malheureusement ainsi tant que l'enseignement musical n'aura pas retrouvé dans les écoles la place qu'il avait autrefois et qui lui revient de droit. C'est donc un fait qui paraît évident, que notre pays n'est pas mûr pour le chant choral. M. B. s'en rend bien compte, sans doute, puisqu'en définitive, ses cantiques polyphones ne sont pas destinés à la foule. « La foule, dit-il, est composée de musiciens qui s'ignorent, mais qui, d'instinct, cherchent à chanter selon leurs aptitudes. Le quatuor vocal... est l'organe naturel du chant populaire. » Mais d'autre part, l'exécution des « cantiques populaires à quatre voix mixtes » est ainsi décrite : « Le *peuple* y a sa part, et la *schola* la sienne. La *foule* chante la *mélodie principale et conductrice* d'un mouvement continu, d'une marche ininterrompue... La *Schola*, de son côté, *s'agrège au chant principal*, l'entourant *de mélodies indépendantes et serves à la fois...* » Et on insiste en précisant : « Quels sont les milieux chrétiens aptes à chanter ces chorals ? Tous les milieux où une *schola*, une *maîtrise* un peu exercées se font entendre aux offices... » Fort bien ; mais cela ce n'est plus le chant

choral populaire, c'est un chant de tribune ; et dès lors, on ne voit pas bien la nouveauté de l'entreprise ; car, ce n'est pas d'aujourd'hui, sans doute, que nos maîtrises exécutent des chœurs à quatre voix mixtes.

Quant à faire chanter les parties accompagnantes par la « Schola », tandis que le « peuple » dévidera le « cantique », c'est-à-dire la mélodie principale à l'unisson...? Quels sont les maîtres de chapelle qui voudront lancer leurs effectifs dans cette aventure, dans ce duel par trop inégal ?

Ou bien la « Schola » donnera seule le « cantique populaire » en choral, et c'est la mort du chant populaire. Ou bien le « peuple » donnera le même cantique à l'unisson, la « Schola » réduite au silence, et ce sera comme toujours.

L'autre mobile du projet est de fournir un regain d'estime aux vieux airs qui « sont liés à nos souvenirs d'enfants ».

« Que valent esthétiquement ces cantiques ? — On a beaucoup trop dit qu'ils ne valent rien. En y regardant de près on trouve à plusieurs un caractère artistique. Beaucoup sont de bonne facture et faits de mains d'ouvrier. » Cette déclaration optimiste est surtout intéressante si on la rapproche d'autres textes antérieurs du même auteur sur le même sujet. Dans son opuscule : *La crise des cérémonies religieuses et de la musique sacrée* (Paris, 1907), M. B..., plaisantant agréablement le prêtre qui, au lendemain de la séparation, avait congédié avec empressement de son église la musique et les musiciens, s'exprimait ainsi : « Il éprouvait donc un grand soulagement à la pensée que, désormais, la place était libre. Donnez-lui seulement quelques bons chrétiens, quelques enfants, et il se chargera de suppléer avec succès les chanteurs absents. Son peuple apprendra vite le *Credo* de Dumont et trois ou quatre cantiques usagers :

« Nous voulons Dieu, c'est notre père. »
« Je suis chrétien, voilà ma gloire,
Mon espérance et mon soutien. »
« A l'autel de Marie
Venons en ce beau jour. »

« Enfin, que si même les fidèles mettaient un peu de mauvaise humeur à chanter ces *airs édifiants*, il ne se décourageait pas, et, de sa voix cassée par le catéchisme et la prédication, il soutiendrait le chœur avec vaillance jusqu'au bout...

« Où donc alors est cet avantage tant vanté ? Est-ce dans le niveau où va tomber l'âme chrétienne, à présent qu'elle n'aura plus l'occasion d'exprimer, dans l'église, un idéal un peu fier et large ? Est-ce dans *l'uniformité énervante de ces poussives mélodies* qu'on appelle *cantiques populaires ? — Cantiques, c'est possible ; populaires, non pas.* Les airs populaires sont ordinairement faits de génie. Les compositeurs de tous les temps s'y réfèrent, comme à une règle de vie. Mais ce que vous appelez de ce nom, *ce n'est le plus souvent que bassesse et trivialité.*

On s'étonne que l'acclimatation en ait pu se faire dans un lieu aux pensées sublimes. »

Dans la *Revue pratique d'Apologétique* du 1er novembre 1919, M. B. faisait déjà connaître une opinion contradictoire : « Nos cantiques populaires, depuis dix ans, sont au pilori, » disait-il, « et l'on se livre contre eux au jeu de massacre ». (On a vu que l'auteur y fut pour quelque chose.) « *Quant à nous, ces plaisanteries, qui ont déjà beaucoup servi, commencent à nous rendre ces vieux airs assez sympathiques.* »

Les nouvelles convictions de M. B. ne sont pas pourtant sans repentance, puisque dans ce dernier article de la *Revue des Jeunes*, on trouve des phrases comme celle-ci : « Toutefois, on tombe d'accord que la plupart ont besoin d'être *relevés*, et en quelque sorte *ennoblis* par une harmonie convenable. » Et encore : « De cette musique « stupide »,... nous avons, hélas ! la trop longue expérience. Cela doit cesser... Il est temps que la stupidité disparaisse de la musique chantée en langue vulgaire. Nous en indiquons le moyen... » On ne peut qu'applaudir, en fin de compte, à tous les efforts qu'on tentera pour éliminer les « stupidités » du répertoire des cantiques. Il est permis toutefois d'estimer qu'il y a d'autres « moyens » pour y arriver que d'arranger les « vieux airs » à quatre voix mixtes.

Concernant la sauvegarde de ces « vieux airs », parce que « le peuple les chante sans avoir à les apprendre, » et sur l'éternelle querelle des textes de cantiques « adaptés » à des mélodies profanes, l'article de M. B. se borne à rappeler des arguments déjà présentés et déjà combattus. On finira peut-être par s'apercevoir, après tant de discussions sur des questions épineuses, qu'on eût abrégé le débat en réclamant quelque lumière aux directives ou à l'esprit du *Motu Proprio* de Pie X, « code juridique de la musique sacrée ».

Signalons aussi quelques réminiscences trop crues du romantisme pieux. C'est le cas de recommander « que les artistes cessent de cultiver ce goût sentimental et littéraire des retours et des souvenirs d'enfance. Une période d'art plus sain s'annonce avec la grande réforme de Pie X [1] ».

Les tendances du renouveau actuel dans le domaine du cantique religieux sont ainsi résumées : « Les uns ont voulu glisser quelque poésie dans le sujet, et ils l'ont détourné de l'apologétique sommaire qui est son fruit [2]. — D'autres ont simplement changé l'habit plat en un habit ridicule, et se sont exposés aux railleries du premier méchant plaisant.

1. Alexandre Cingria, *La décadence de l'art sacré*, p. 51. Lausanne, 1917.
2. On ne peut pas bannir, *a priori*, toute poésie du chant populaire. Les psaumes et, à l'occasion, les hymnes de l'Eglise en donnent bien l'exemple. D'autre part, tout le monde est d'avis qu'on trouve dans l'ancien répertoire des textes qui valent la peine d'être conservés. C'est dans ce but que de bons compositeurs ont entrepris déjà, non sans succès, d'en revêtir plusieurs d'une mélodie convenable. Mais de là à prétendre que l'ensemble des cantiques courants se distingue par la richesse de la doctrine, il y a loin. Par contre, de très anciens recueils, ceux du B. de Montfort et du P. Sandret, par exemple, sont des commentaires expressifs et pieux de la doctrine chrétienne. On y revient avec profit.

— D'autres encore on écrit des vers, que je veux excellents, mais dans ce goût éphémère, appelé Grégorien — je parle du cantique de ce nom — c'est-à-dire, sans durées, sans rythme, « incommensurable » au sens métrique du mot... et incommensurable d'ennui. Une douzaine peut-être survivront, qui ont du souffle. Les autres, par centaines, « passeront ».

Un point, c'est tout. Et c'est là toute « l'histoire » du cantique français depuis vingt-cinq ans. De notre admirable Charles Bordes qui eut tant à cœur la restauration du chant populaire, et du mouvement magnifique qu'il inaugura : Pas un mot. Poésie vide de doctrine, « habit plat devenu ridicule », « grégorien » sans rythme, c'est tout ce qu'il y a à savoir là-dessus. Sans être exigeant, on jugera le « résumé » un peu trop « sommaire ».

Et ces « cantiques grégoriens », « sans durées, sans rythme », etc..., que faut-il en penser ? M. B. « promoteur d'un mouvement en faveur du *Neume-temps* de Georges Houdard dans l'exécution du chant grégorien » ne les aime pas ; et c'est conforme à ses principes. C'est une opinion, un son de cloche. Il y en a d'autres, celui, par exemple, d'un « maître de la musique », M. de La Tombelle, qui, il y a dix ans passés, « signalait avec le plus grand plaisir et le plus vif intérêt, ces cantiques qui constituent une nouveauté réelle dans la musique religieuse et, presque, un point de départ pour la musique profane. Si, en effet, nous remontons aux premières sources musicales liturgiques, que voyons-nous ? Une prosodie impeccable, faisant toujours dépendre de l'articulation des paroles une musique *non rythmée*, dans l'acception de rythme par temps forts de mesures binaires ou ternaires, simples ou composées, dont est formée notre musique depuis cinq siècles environ. Or, des grégorianistes modernes ont eu l'idée d'écrire des cantiques sans mesure, car ici les barres n'ont plus la même signification que dans l'autre musique. Il en résulte une prosodie parfaite, une facilité d'exécution remarquable, un charme particulier. Et c'est ainsi que l'ultra perfectionnement du rythme, de la quintessence prosodique arrivant à donner à l'outillage musical plus qu'il ne peut donner, aboutira peut-être à la simplification extrême et à la mélopée, qui fut, à n'en pas douter, la première musique. J'ai la conviction que là est l'avenir de la musique moderne, de même que la routine d'une armature à la clef disparaîtra par l'excès même du chromatisme, des gammes par tons... Lisez ces cantiques, essayez-les, et vous serez vite convaincus que telle est la meilleure forme de cantique qui soit [1] ». Voilà de quoi ne pas décourager les grégorianistes solesmiens qui font leurs délices du « rythme libre » et qui, dans un esprit de large éclectisme, admettent volontiers le « cantique grégorien » à leur répertoire, sans lui vouer, bien entendu, une admiration exclusive.

Cependant, l'auteur a mille fois raison de s'en prendre à la « qualité » des adaptations grégoriennes. Même, on peut dire qu'en en louant une

3. *Tribune de Saint-Gervais*, novembre 1910, p. 27.

douzaine, il est plutôt large. Tel « Nouveau Recueil » n'en a pas retenu au delà de « sept ». Mais cela, c'est la faute des hommes, non pas du genre dont la valeur reste entière.

On peut donc avoir confiance dans l'avenir des cantiques grégoriens et de ceux, anciens et modernes, qui, de près ou de loin, s'apparentent au « suprême modèle ».

Nous ne sommes encore qu'au début d'une longue période de « renouveau ». Sans être révolutionnaire dans l'âme, on peut prévoir qu'avec les progrès du goût populaire, de la vie liturgique, de la restauration du culte et d'autres facteurs encore, bien des choses accessoires et en soi éphémères — même en dehors de certains cantiques — tomberont peu à peu, qu'on estime consacrées pour les siècles et dont on croit sincèrement ne pouvoir jamais se passer, *Cadentque quæ nunc sunt in honore*.

En l'honneur de « nos cantiques populaires », une « Journée-Congrès » est annoncée au diocèse de Versailles. L'intérêt en serait tout autre, si on faisait une part dans le programme à des spécimens d'autres styles. Un résultat utile pourrait sortir de cette confrontation, facteur indispensable de la formation du goût.

Abbé J. Delaporte.

L'importance de ce numéro nous oblige, à notre grand regret, à reporter au prochain fascicule la suite de la remarquable étude de notre distingué collaborateur M. J. de Valois sur *Le rythme des mélodies grégoriennes*.



BIBLIOGRAPHIE

Julien Tiersot : I° *Mélodies populaires des Provinces de France*, série 7-8 ; II° *Chansons populaires françaises*, recueil de 24 chansons. Chaque série, prix net : 5 fr. ; deux séries réunies, net, 8 fr. (le II° se vend aussi sans accompagnement, net, 1 fr. 50). Paris, au Ménestrel.

Comment ne pas louer, — et comment peut-on louer comme ils le méritent vraiment ? — les beaux travaux consacrés à la traditionnelle chanson populaire par M. Julien Tiersot ? L'excellent Président de la Société Musicologique de France vient d'ajouter à ses collections de nouvelles séries qui ne sont pas les moins captivantes. On sait qu'en chacune de ses « séries », M. J. Tiersot présente un choix, heureusement sélectionné, des plus intéressantes chansons recueillies « de la bouche du peuple », parmi les anciennes et traditionnelles œuvres, et harmonisées par lui avec goût.

La 7e série renferme quelques-unes de ces beautés anonymes, où j'ai lu avec plaisir le grandiose « sône » breton sur la destruction de *la Ville d'Is*, l'amusante chanson alsacienne de *Hans de Schnœkelok*, deux exquises pièces où le *Rossignolet* du bois joue son rôle, les entraînantes *bourrées* limousines et auvergnates ; etc. Dans la 8e série, la touchante *Complainte* flamande des orphelins, celle de la *Passion de Jésus-Christ* autrefois populaire dans tous les dialectes de nos diverses provinces, des noëls, les légèretés du *Turlututu*, et la fameuse *Marion et le bossu* (est-elle bien savoyarde, comme le dit M. Tiersot ? je l'ai aussi bien entendue par ailleurs, dans le Forez, par exemple) ; etc.

Enfin, le Recueil de 24 chansons contient vraiment des chefs-d'œuvre, dont quelques-uns sont bien connus, et dans tous les genres. Rondes, légendes et récits, la vie rustique, chants des fêtes de l'année, chansons d'Alsace et de Lorraine, rondes encore, pour terminer cette « suite », telles sont les divisions de ce nouveau volume du fécond auteur. On trouvera là, avec la version canadienne, vraiment merveilleuse, du *Vent frivolant* — popularisée chez nous par Bordes dans ses tournées des *Chanteurs de Saint-Gervais*, — et le tragique *Jean Renaud* — utilisé par J.-S. Bach dans ses grands chorals, — et la touchante *Bergère aux champs*, les délicieuses chansons de mai et de la Saint-Jean, *Voici la Saint-Jean*, des noëls ; que sais-je encore ! Une petite critique aussi ; le célèbre *En passant par la Lorraine*, bien qu'il soit chanté au pays messin, n'a rien de lorrain. si ce n'est le nom de la province, que l'on y a adapté : ce n'est qu'une variante de *En passant par la Bretaigne*, qui chante

l'histoire de la duchesse Anne devenue reine de France ; on peut hésiter, sur son origine, entre les provinces de l'Ouest ou les milieux populaires parisiens : les Lorrains, à cette époque, se souciaient bien de la reine Anne !

J'ajoute que le texte de ces chansons est toujours de bonne compagnie, malgré la rusticité de leur langage, et que, à part peut-être deux ou trois, elles peuvent être chantées par tous et partout.

Nos chansonniers modernes se battent les flancs pour trouver du nouveau : mais pourquoi donc ne donnent-ils pas, au milieu de leurs œuvres, quelques-unes de ces pièces ? Pourquoi n'écrivent-ils pas des paroles sur ces *timbres* musicaux, au lieu des mélodies banales, et parfois lamentables de platitude, que renferment les récentes productions? Dédions ces réflexions à la revue de *Nos chansons françaises*, tout indiquée pour entreprendre semblable rénovation.

A. Gastoué.

Simple mise au point. — Dans le n° 2 de la *Revue grégorienne*, on peut lire la fin d'un article extrêmement documenté, rapport présenté, au Congrès tenu à New-York l'an dernier, par le P. P. Dom Mocquereau, sur *La pensée pontificale et la restauration grégorienne*. L'étude est assez complète, mais nous avons eu la peine et la surprise d'y constater comment les travaux considérables de Dom Pothier et de ses moines sont passés sous silence : il semblerait même, à lire cet article, pour tout esprit non informé, que ce sont les moines de l'abbaye de Solesmes qui auraient été les auteurs de l'édition Vaticane, du *Graduel* et de l'*Antiphonaire* ; cette prétérition est bien fâcheuse ; on sait qu'ils y ont à peine mis la main... Nous avons le regret d'être obligés de faire ici cette constatation. Le même article nous apprend que « la rédaction des livres qui restent à paraître est *toujours* confiée aux bénédictins de l'abbaye de Solesmes, à Quar-Abbey », et que ce sont eux qui ont rédigé les *Cantus Passionis* [1]. Le mot « toujours » est... fâcheux ; il est regrettable que le rôle de la Commission grégorienne ait ainsi été passé sous silence, et que l'auteur du rapport prenne aussi légèrement la responsabilité des chants de la Passion, où, sur bien des points, les manuscrits ont été « corrigés » pour mettre cette leçon d'accord avec les théories ou les pratiques néo-solesmiennes...

Cuique suum. L. T.

REVUE DES REVUES

(*Articles à signaler*)

Revue du chant grégorien, n° 5. — R. P. J. Bogaerts (fin de l'étude de ce distingué consulteur des Rites sur *le chant du* « *Sanctus-Benedictus* », concluant à l'union des deux, conclusions que la décision de la Sacrée Congrégation n'a pas admise, comme on l'a vu précédemment). — *Sur le chant du* « *Benedictus* » (décision de la Sacrée Congrégation et commentaire de la Rédaction de la *Revue* que l'on pourra adjoindre à celui que nous avons donné). — Léon Boutroux, *Un détail de l'*« *Al-*

1. Parus à Rome en 1916.

leluia de l'Assomption, — avec la réponse explicative de Dom L. David (il s'agit de la difficulté apparente de concilier l'exécution des neumes sur le mot *Domine* comme sur *Alleluia*, que Dom David rapproche de *in æternum* dans l'*all. Fulgebunt* ; la *Tribune* en reparlera dans un prochain numéro). — Fr. Ninnin, *Les Jeunes Gens et l'Apostolat liturgique* (intéressant et vivant rapport présenté au Conseil Fédéral de l'Association Catholique de le Jeunesse Française).

Revue grégorienne, n°s 1 et 2. — Abbé Y. Delaporte, *Les chants de l'Ordinaire de la Messe d'après les documents chartrains* (très intéressante étude de chant et de liturgie). — Dom Gajard, *l'Edition Vaticane du chant de la Passion* (on sait — ou plutôt on ne sait guère, on avait alors d'autres préoccupations! — que, en 1916-1917, la typographie vaticane a publié le chant de la Passion, récitatif extrêmement simple, établi beaucoup moins d'après les manuscrits les plus anciens ou la tradition générale que d'après la leçon simple en usage à Rome à une époque déjà ancienne). Dom Gajard consacre un article à justifier ce récitatif au point de vue esthétique ; ce sont de « simples notes au courant de la plume ». (Voir aussi page 196, ci-dessus.

La vie et les arts liturgiques, n° 76. — Dom A. Wilmart, *Anciennes prières Pascales* (très intéressant et substantiel article liturgique sur les grandioses oraisons des anciens manuscrits gallicans aux VIIe-VIIIe siècles). — A la suite de la mort de Dom Besse, la rédaction de la revue a été placée sous la direction des Révérendissimes Abbés Bénédictins de la Congrégation de France et, en particulier, du Révérendissime Dom Cabrol, le savant abbé de Farnborough et l'éditeur, entre autres beaux travaux savants, du *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*.

Revue pratique de liturgie et de Musique sacrée (ancienne *Voix de l'église*), n° 45. — J. D. Bibliographie (analyse et très heureuse réfutation de la nouvelle théorie du Chan. Besse sur « Nos cantiques populaires » ; nous demandons à notre confrère la permission de la reproduire).

La Revue musicale, n° 7. — A. Gastoué, *Les premiers balbutiements de la Musique Française* (très curieux article sur les œuvres françaises du XIe siècle, profanes et religieuses, écrites sur des paroles en langue vulgaire, des rythmes nouveaux, ou des formes populaires.)

Santa Cecilia (Turin), n°s VIII et IX. — R. Felini, *Le beau artistique dans la musique sacrée selon les principes de la « Somme théologique » de saint Thomas d'Aquin* (intéressant et complet article, à rapprocher des études parues il y a une vingtaine d'années dans la *Revue du chant grégorien*).

Bolletino Ceciliano, n° 1. — Rev. P. d'Alessi, *L'enseignement du chant dans les Séminaires* (rapport très bien fait présenté au Congrès National de Turin, mais restant surtout dans les généralités au point de vue canonique et des directives ecclésiastiques).

Rivista musicale italiana, fasc. I°. — A. Guzzo, *Le Grégorien et Palestrina* (très longue étude esthétique et enthousiaste, montrant des rapports entre l'œuvre de Palestrina et l'art grégorien, par l'emploi des thèmes, la manière de les traiter, et comment l'art grégorien monodique d'une part, l'art polyphonique vocal de l'autre, sont d'égaux sommets de la musique. — Il est agréable de constater que l'auteur, en ces deux matières, cite surtout l'autorité de nos musicologues français). — V. Fideli, *Une pétition des chanteurs Pontificaux à Pie IX* (sur la réforme du règlement et de l'administration de la Chapelle Sixtine : curieux détails d'ordre intérieur).

Cyril (revue tchèque de musique religieuse, Prague), XLVI. — G. Tichy, *La Schola Cantorum de Paris* (intéressante présentation de l'œuvre accomplie par la Schola dans le domaine de la musique religieuse, depuis sa fondation par Ch. Bordes jusqu'à présent). — XLVII, 1, A. Gastoué, *Chant liturgique en langue vulgaire* (à propos des « tropes » qui furent autrefois non seulement latins, mais dont on a des spécimens français, slaves, etc., et qui peuvent servir ainsi à la fois de démonstration pratique sur le bien fondé de la réforme bénédictine, et comme modèles des chants modernes en langue vulgaire).

Boletin de la Asociatión Ceciliana Española, n° 29-30. — L. Romeu, *Virtualité de la chanson populaire* (vibrant discours prononcé l'an dernier à la VIII° fête de la musique catalane, où l'auteur montre en quoi consiste le beau et l'art dans la mélodie populaire traditionnelle, profane ou grégorienne, et comment artistes et compositeurs doivent s'efforcer de faire ressortir ces caractères, et de s'en inspirer, pour leur faire porter tous leurs fruits).

NÉCROLOGIE

NOTES ET SOUVENIRS PERSONNELS SUR DÉODAT DE SÉVERAC.

Il convient de faire une place, dans l'œuvre du regretté compositeur, sur lequel nos lecteurs ont pu déjà lire maintes notices biographiques, à la composition religieuse, qu'ont oublié ou ignoré la plupart des journaux ou revues même religieuses, qui depuis le mois dernier ont annoncé la mort de Déodat de Séverac[1], alors que notre dernier numéro était déjà composé. Ce cher confrère, estimé à sa juste et vraie valeur par tous ses contemporains, dans le domaine de la composition dramatique, où il excellait, comme dans celui des pièces instrumentales, a touché aussi, par à côté, il est vrai, à celui de l'art religieux,

1. Il naquit à Saint-Félix-de-Caraman en juillet 1873, et mourut à Céret le 24 mars 1921, d'où son corps fut transporté en son pays natal.

où il ne s'est pas montré moins inspiré que dans le reste, pour secondaire en importance qu'ait été chez lui cette partie de son œuvre.

Or, Séverac a écrit plusieurs *cantiques populaires*, exquis d'inspiration et de saveur ; de trop rares *motets* ; des *pièces d'orgue* et d'harmonium de la plus haute valeur.

Dans ses cantiques en langue vulgaire, Séverac puise à la bonne source : il sait, sans le reproduire, s'inspirer en fidèle discipline de Bordes, du vrai chant populaire ; les échos, en particulier, des vieux *goïgs* catalans qu'il appréciait tant, s'entendent partout à travers son œuvre. Chant traditionnel et mélodie grégorienne sont la base de son œuvre en ce sens.

Pour ses chœurs, ils sont plus d'écriture d'école, mais encore, aux motets qui sont publiés de lui, faut-il ajouter, là où on n'irait point sûrement les chercher, dans son opéra *Héliogabale*, écrit pour le théâtre de plein air des Arènes de Béziers, où il fut représenté, les belles prières chantées, et, en particulier, le *Notre Père* dit par les martyrs en leur prison.

Mais, c'est surtout en ses pièces d'orgue qu'éclate son pur génie : sa superbe *Suite* de quatre pièces pour orgue (avec pédale obligée) ; la *Petite suite « scholastique »* pour harmonium, qui montre ses goûts et ses préférences, et la reconnaissance envers sa chère Schola ; les *Versets* pour les Vêpres d'un Confesseur non pontife, écrits sur les thèmes liturgiques. Et c'est encore, bien qu'elle soit la première de ses œuvres imprimées [1], vers 1898, la grande *Suite* qui est peut-être la plus caractéristique du talent de Séverac. L'admirable, profond et grandiose *Prélude* qui l'ouvre, et le *Choral* qui suit seraient, à eux seuls. suffisants à classer son auteur en toute première ligne.

D'ailleurs, de toute son œuvre, profane ou religieuse, la modalité grégorienne émane, il en affectionne certaines formules mélodiques qu'il répand, même à satiété, dans certaines de ses pièces de piano, côte à côte avec les souvenirs de vieilles chansons gasconnes, languedociennes, catalanes. Chants religieux et musiques populaires furent chez lui deux amours de prédilection : il me souvient encore, quand je fis sa connaissance, il y a bien longtemps, lors de sa première arrivée à Paris, de son désir extrême, l'un des premiers exprimés, d'être à même de se perfectionner dans le jeu du hautbois, qu'il affectionnait à cause de ses origines agrestes, et de ses sonorités où il retrouvait l'écho des instruments tout primitifs encore sonnés par les montagnards des Pyrénées-Orientales ; il fit venir de ceux-ci à maintes reprises pour les utiliser dans certaines auditions, ravi de la gamme « naturelle » qu'ils donnaient, par suite de leur perce empirique et traditionnelle, au lieu de la gamme « tempérée » des facteurs, et amusé des doigtés « fourchus »

1. Je me rappelle l'enthousiasme de Bordes lorsque Séverac lui en apporta le *Prélude* qu'il me communiqua ; il le fit immédiatement graver, à l'insu même de son auteur qui n'y pensait nullement, et dont la *Suite* n'était encore qu'en projet.

toujours pratiqués en ces pays, pour obtenir des intervalles minimes qui frisaient parfois plutôt le quart de ton que le demi-ton devenu classique.

C'est ce double amour des modalités antiques et de ces sonorités spéciales qu'il appliqua à l'orgue, dès le jour bien lointain où nous nous « remplacions » en quelque modeste chapelle parisienne, jusqu'à en faire un artiste qui savait y évoquer toute une série des sentiments les plus élevés, soutenus par la trame solide et sévère d'un technicien averti.

Séverac laisse, parmi ses œuvres inachevées, une *Jeanne d'Arc* qui promettait d'être superbe, et dont la guerre interrompit le travail, qu'il ne put reprendre depuis lors.

A. Gastoué.

M. LÉON BOUTROUX. — M. L'ABBÉ MARCEL LAURENT

M. Léon Boutroux, professeur de sciences à l'Université de Besançon (et frère de M. E. Boutroux l'académicien), vient de mourir à l'âge de 70 ans. Mais sa mort ne saurait passer indifférente aux amis de la musique religieuse : M. L. Boutroux était, de longue date, un fervent grégorianiste, et de parole, et d'exemple, par la conférence et par la plume. Rappelons sa participation au Congrès Parisien de 1911, où il fit une communication remarquée, sur *l'Accompagnement du chant grégorien* (pages 136 à 143 des comptes rendus et rapports), et encore son récent article paru dans le dernier numéro de la *Revue du chant grégorien*, sur divers cas d'exécution dans certains versets alléluiatiques.

M. l'abbé Marcel Laurent, maître de chapelle de la cathédrale d'Orléans, était bien connu par sa cantate militaire, *A l'Etendard*, écrite pour les fêtes de Jeanne d'Arc, et que l'on exécute religieusement chaque année à la cathédrale d'Orléans, et un peu partout (elle était même inscrite au répertoire de musiques militaires russes et allemandes). M. l'abbé M. Laurent laisse surtout la mémoire d'un maître de chapelle excellent et dévoué, pédagogue de talent, et parfait serviteur de son église : il avait su discipliner à merveille ses groupes d'enfants, à la maîtrise desquels il dévoluait même le plus clair de ses droits d'auteur, et savait grouper des chœurs d'amateurs nombreux pour chanter la Pucelle, puisque, chaque année, c'est par cinq à six cents voix que se comptent les exécutants bénévoles des fêtes de la cathédrale.

Exemple rare et que l'on peut justement proposer au bien des villes où tous les maîtres de chapelle n'ont pas le zèle que pratiqua le regretté M. l'abbé Laurent.

L. T.

R. I. P.

Le Gérant : Lafontan.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

2e Répertoire — CHANT GRÉGORIEN

Accompagnements nouveaux et très faciles du Chant des Offices

Par l'Abbé L. JACQUEMIN

Avec Notice explicative sur les divers chants, par A. GASTOUÉ

1re PARTIE. — **GRADUEL** (*chants pour la Messe.*)

A. Propre du temps. — **B.** Propre des Saints. — **C.** Commun des Saints (*en préparation*). **D.** Principaux ordinaires de la Messe.

2e PARTIE. — **ANTIPHONAIRE** (*chants pour les heures du jour.*)

Dans cet ouvrage nous ne donnons que les Chants des Vêpres, et pour certaines fêtes, ceux des Laudes.

Avertissements. — La table générale des sommaires détaillés des accompagnements se trouve dans le 1er fascicule de chacune des divisions de l'ouvrage. Celle des ordinaires de la Messe se trouve aussi page 140 : à la fin du 5e fascicule.

Collection à suivre.

Prix du Fascicule : 1 fr. 50 — 3 fr. *avec majoration temporaire comprise*

1re Partie. — **GRADUEL.**

A. Propre du Temps

1er Fascicule. Temps de l'Avent.
2e — Temps de Noël I.
3e — Noël-Épiphanie II.
4e — Temps de la Septuagésime.
5e — Mercredi des Cendres, 1er et 2e Dimanches de Carême.
6e — 3e et 4e Dimanches de Carême, Dimanche de la Passion.
7e — Dimanche des Rameaux.
8e — La Semaine Sainte.
9e — Temps de Pâques.
10e — Du 5e Dimanche après Pâques au Dimanche dans l'Octave de l'Ascension.
11e — Pentecôte, T. S. Trinité, T. S. Sacrement.
12e — Du 2e au 6e Dimanche après la Pentecôte.
13e — Du 7e au 11e Dimanche.

Sous presse :

14e Fascicule. Du 12e au 15e Dimanche.
15e — Du 16e au 19e Dimanche.
16e — Du 20e au 23e et dernier Dimanche après la Pentecôte. (Tome complet).

B. Propre des Saints

1er Fascicule. Novembre à Janvier.
2e — Février.
3e — Mars à Mai.
4e — Juin, Sacré Cœur, Précieux Sang.
5e — Du 2 Juillet au 15 Août.

Sous presse :

6e Fascicule. Du 16 Août à fin Septembre.

(*A suivre*).

C. Commun des Saints (*en préparation*).

D. Principaux ordinaires de la Messe

1er Fascicule Asperges me, Vidi aquam, ordinaire du Temps Pascal, les deux ordinaires des Fêtes solennelles, 1er ordinaire des Fêtes doubles.
2e Fascicule. 2e, 3e 4e et 5e Ordinaire des Fêtes doubles, ordinaire des Fêtes de la Sainte Vierge.
3e — Ordinaire des Dimanches dans l'année, des Octaves, des Dimanches de l'Avent et du Carême, des Féries de l'Avent et du Carême. Credo I. II. III.
4e — Credo IV et les Trois Messes de H. Du Mont, conformes aux éditions authentiques.
5e — Messe des Morts, Messe de Mariage.

(Tome complet).

2e Partie. — **ANTIPHONAIRE.**

1er Fascicule. Tons communs des Vêpres, Deus in adjutorium, les huit Tons des Psaumes, Versicules et Benedicamus.
2e — Vêpres du Dimanche, avec les Psaumes entièrement notes, Suffrages & Antiennes finales à la Sainte Vierge.
3e — Vêpres des Dimanches de l'Avent, Grandes Antiennes O, 1res Vêpres de Noël.
4e — Des Laudes de Noël à l'Octave de la St-Jean.
5e — De l'Épiphanie à Pâques.
6e — De Pâques au Dimanche dans l'Octave de l'Ascension.
7e — De la Pentecôte au T. S. Sacrement.

(*A suivre*)

ABONNEMENT A LA LECTURE MUSICALE

Donnant droit : **aux partitions françaises et étrangères ; partitions piano solo ; morceaux, duos et trios de piano** ; enfin, toute musique classique et moderne des meilleurs auteurs pour piano à deux, à quatre et à huit mains, piano ou violon, ou divers instruments.

SONT ENTIÈREMENT EXCLUS DE L'ABONNEMENT :

La musique religieuse, les morceaux de chant detachés et opéras, les romances, mélodies détachées ; enfin les ouvrages d'enseignement : méthodes, études, exercices, vocalises, etc.

ABONNEMENT POUR PARIS :

50 francs par an. — Six mois, **30** francs. — Trois mois, **20** francs. — Un mois, **10** francs.

Pour les abonnements d'un et trois mois, dépôt de **20** francs remboursé à l'expiration de l'abonnement ; le tout payable d'avance.

L'abonné a droit :

Pour Paris : 6 morceaux (ou une partition avec 4 morceaux), qu'il peut changer une fois par jour.

Pour la banlieue : 8 morceaux (ou une partition avec 6 morceaux), qu'il peut changer une fois par semaine.

Les abonnements sont servis de 10 heures à 12 heures et de 14 à 18 heures.

ABONNEMENT POUR LA PROVINCE :

Les prix restent les mêmes que pour Paris ; ils sont augmentés des frais de port, aller et retour, qui sont à la charge de l'abonné. Il n'est pas fait d'abonnement de moins de 6 mois pour la province.

L'abonné a droit à 14 morceaux (ou une partition avec 12 morceaux), qu'il peut changer au maximum deux fois par mois.

Comme pour Paris, l'abonnement de la province se paie d'avance, plus un dépôt de **20** francs pour les abonnements sans partition et de **40** francs pour ceux avec partition.

OBLIGATIONS DE L'ABONNÉ :

1o Les doigtes sur les morceaux donnés neufs sont rigoureusement interdits; 2o les abonnés qui auront reçu des morceaux neufs et qui les rapporteront tachés, déchirés, doigtés ou incomplets, devront en payer la valeur ; 3o tout abonnement ne peut se suspendre, à quelque titre que ce soit ; il est rigoureusement personnel.

Les personnes ayant droit à l'Abonnement Musical bénéficient de l'abonnement à la lecture d'ouvrages de littérature musicale.

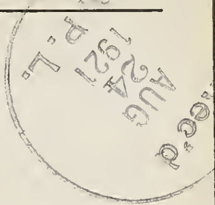
Abonnement à la lecture d'ouvrages de littérature musicale : **32** fr. par an ; six mois, **17** fr. ; trois mois, **10** fr. ; un mois, **5** fr.

Il n'a pas été établi de catalogue général de musique d'abonnement.

SOMMAIRE DE LA TRIBUNE MUSICALE

JUIN 1921.

JUILLET-AOUT 1921. — XXIIe ANNÉE





LA TRIBVNE

DE

SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE ET D'ART RELIGIEUX

LITURGIE — ARCHÉOLOGIE CHRÉTIENNE

PUBLIÉE SOUS LES AUSPICES DE LA

Schola Cantorum



SOMMAIRE



Le N°: 1 fr. 75

AU BUREAU D'ÉDITION DE LA *SCHOLA CANTORUM*

269, rue Saint-Jacques, 269

PARIS (Ve)

Nos 260-261. — 8e-9e de l'Abonnt 1920-1921

La présente Revue parut pour la première fois en janvier 1895, avec le titre et les collaborateurs suivants :

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

FONDÉE POUR ENCOURAGER

L exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne
La remise en honneur de la musique palestrinienne
La création d'une musique religieuse moderne
L'amélioration du répertoire des organistes

COMITÉ DE LA SOCIÉTÉ

M. ALEXANDRE GUILMANT
Président

M. le Prince DE POLIGNAC — M. BOURGAULT-DUCOUDRAY
M. VINCENT D'INDY
MM. G. DE BOISJOSLIN et CH. BORDES
Secrétaires

COLLABORATEURS DU JOURNAL

RR. PP. Dom POTHIER — Dom MOCQUEREAU — Dom BOURIGAUD — R. P. LHOUMEAU — M. l'abbé CARTAUD — M. l'abbé VELLUZ — M. l'abbé PERRUCHOT — MM. C. BELLAIGUE — C. BENOIT — BOURGAULT-DUCOUDRAY — G. DE BOISJOLIN — CH. BORDES. — MICHEL BRENET — J. COMBARIEU — P. CRESSANT — A. ERNST — H. EXPERT — A. GUILMANT — A. HALLAYS — V. D'INDY — A. JULLIEN — P. LALO — F. PEDRELL — A. PIRRO — G. SERVIÈRES — DE SAINT-AUBAN — J. TIERSOT — Dr WAGNER — A. WOTQUENNE.

Parmi les autres collaborateurs plus récents, citons encore :

S. G. Mgr FOUCAULT — R. P. Dom L. DAVID — R. P. J. BORREMANS — M. l'abbé P. BAYART — MM. Ant. AUDA — Eug. BORREL — A. GASTOUÉ — F. DE LA TOMBELLE — J. PEYROT — H. QUITTARD — F. RAUGEL — A. SÉRIEYX — J. DE VALOIS.

" **La Tribune de Saint-Gervais** " paraît mensuellement ; Revue *musicologique* et d'*Art chrétien*, elle s'adonne spécialement au *Chant grégorien* et *Populaire*, à la musique *polyphonique* et *d'orgue*; elle contient, de plus, de nombreuses études sur des sujets variés de *liturgie*, d'*archéologie chrétienne*, d'*art religieux*.

Les abonnements partent du mois de Décembre

Prix d'un fascicule : **1** fr. **75**

Prix des anciennes collections de la Tribune de Saint-Gervais

1895, sans supplément.	**40** fr.	1897, sans supplément.	**20** fr.	1899, sans supplément.	**15** fr.
1896 — —	**30** fr.	1898 — —	**18** fr.	1900, **12** fr., et les suiv.	**10** fr.

Les années de 1895 à 1914 y compris : **275** francs.
Les années suivantes sont au prix actuel de l'abonnement.

	France, Belgique et Colonies	*Union Postale et Étranger*
Abonnement ordinaire	**18** »	**19** »
Abonnement réduit réservé à MM. les Ecclésiastiques, les Communautés, les Professeurs et les Élèves de l'École	**17** »	**18** »

Pour donner satisfaction à notre clientèle, nous ferons *un abonnement global*, comprenant la " **Tribune musicale** ", la " **Tribune de St-Gervais** " et les " **Tablettes de la Schola** " :

	France, Belgique et Colonies	*Union Postale et Etranger*
Abonnement	**37** »	**39** »
Abonnement réduit réservé à MM. les Ecclésiastiques, les Communautés, les Professeurs et les Élèves de l'École	**35** »	**37** »



BREF DE S. S. PIE X

à Charles BORDES

FONDATEUR DE LA *Schola Cantorum* ET DE LA *Tribune de Saint-Gervais*

PIUS PP. X

Dilecte Fili, salutem et Apostolicam Benedictionem. — Pergratum Nobis, ut intelligi potest, faciunt, quicumque illud propositum, quod mature inivimus, cantus liturgici ad veterem normam revocandi, labore sollertiaque sua faciunt expeditius. In hoc numero novimus peculiarem deberi locum tibi, qui vel ante, quam de Musica sacra praescriptum a Nobis esset, SCHOLAM CANTORUM istic ad vota Nostra institueris, et legitimam cantus Gregoriani disciplinam propagare non cesses. Quare habe tibi, quam mereris, a Nobis laudem, grataeque significationem voluntatis, simulque scito, Nos ab ingenio diligentiaque tua uberiores quoque exspectare, Deo adiuvante, fructus. Interea coelestium auspicem munerum, ac benevolentiae Nostrae testem tibi, dilecte Fili, Apostolicam benedictionem amantissime in Domino impertimus.

Datum Romae apud S. Petrum die 11 Iulii an. MDCCCCIV, Pontificatus Nostri anno primo.

PIUS PP. X.

PIE X, Pape.

Cher Fils, salut et bénédiction Apostolique. — Il Nous est fort agréable, comme on peut le penser, que le travail et les soins éclairés de diverses personnes avancent la réussite du projet, que Nous avons mûrement réfléchi, de rappeler le chant liturgique à son ancienne forme. Au nombre de ceux-là, il convient de vous donner une place particulière, à vous qui, dès avant que Nous ayons prescrit quelque chose sur la Musique sacrée, aviez déjà fondé la *Schola Cantorum*, conformément à Nos désirs, et qui ne cessez de propager partout la légitime discipline du chant grégorien. Recevez-en de Nous la louange que vous méritez, et la marque de Notre volonté reconnaissante, et sachez en même temps que Nous attendons encore de votre zèle ingénieux, avec l'aide de Dieu, les fruits les plus féconds. Nous vous accordons donc dans le Seigneur, de la façon la plus affectueuse, la bénédiction Apostolique, comme gage des faveurs célestes et témoignage de Notre bienveillance envers vous, Cher Fils.

Donné à Rome près Saint-Pierre, le 11 juillet 1904, la première année de notre Pontificat.

PIE X, PAPE.



LE BUREAU D'ÉDITION

De la *Schola Cantorum*, à Paris

Tel est le titre que Ch. Bordes, l'illustre apôtre de la restauration de la musique d'église en France, donna, en 1896, à l'une de ses fondations.

De concert avec Alex. Guilmant, le grand organiste, et le maître compositeur V. d'Indy, qui a continué d'en assumer la direction, Ch. Bordes avait donné à son *Bureau d'Édition* la devise même, les "Quatre Articles" qui furent la charte de fondation de la *Schola* :

1° L'étude et la propagande du *Chant grégorien*, restitué par Dom Pothier ;

2° La remise en honneur du répertoire « A cappella » ;

3° La création d'une *musique religieuse vocale moderne*, respectueuse des prescriptions et des formes de la liturgie ;

4° L'amélioration du *répertoire des organistes*, dans la même orientation.

La Schola Cantorum a pris ainsi l'initiative du mouvement de la réforme de la musique religieuse en France ; elle a été comme la « maison mère » des missionnaires de cette réforme, et des organisations qui tendent au même but.

Le Bureau d'Édition tient à rester fidèle à cet idéal : il a puissamment aidé les différentes fondations qui se sont occupées de la diffusion de la bonne musique d'Église ; on peut dire qu'il n'a pas failli à son but.

Tant par ses *rééditions des maîtres anciens*, que par les *publications des compositeurs modernes*, il s'est toujours efforcé de rester dans la ligne de la musique religieuse vraiment *classique*, en se montrant en même temps le partisan résolu d'un art « vraiment moderne », héritier des justes traditions, mais jamais « moderniste ».

Les collections d'œuvres de Palestrina, Josquin des Prés, Orlande de Lassus, Victoria, parmi les anciens ; celles de Bordes, Guilmant, d'Indy, chanoine Perruchot, chanoine C. Boyer, F. de La Tombelle, etc., parmi les modernes, tant dans la forme du motet que dans le cantique en langue vulgaire ou les pièces d'orgue ; les publications pratiques de chant ou d'accompagnement grégoriens, de A. Gastoué, abbé Jacquemin, etc., sont un sûr garant de ce que vaut le Bureau d'Édition de la Schola, qui continue, plus que jamais, de par sa fondation et ses origines, à se consacrer exclusivement aux plus beaux modèles de la musique religieuse.

XXIIe ANNÉE. — N°s 8-9 260-261 JUILLET-AOUT 1921

LA TRIBVNE DE S^T-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE & D'ART RELIGIEUX

PUBLIÉE SOUS LES AUSPICES DE LA

Schola Cantorum

Chant grégorien et populaire. — Polyphonie et Orgue. — Liturgie et Archéologie chrétienne.

ABONNEMENT	BUREAUX	ABONNEMENT
France et Colonies, Belgique. 18 fr.	Au BUREAU d'ÉDITION de la Schola	Pour MM. les Ecclésiastiques, pour les Communautés, les Professeurs et Élèves de l'Ecole. 17 fr.
Union Postale (autres pays). 20 fr.	269, Rue Saint-Jacques PARIS	(France et Colonies, Belgique).

Le numéro : **1 fr. 75.** — Les abonnements partent du mois de décembre de chaque année.

SOMMAIRE

Josquin des Prés,

ses précurseurs et ses émules

(A L'OCCASION DE SON IVe CENTENAIRE)

27 août 1521-1921.

Voici quatre cents ans que terminait sa vie, dans la petite ville de Condé-sur-Escaut, le « Prévôt » ou « Doyen » des Chanoines de la Collégiale Notre-Dame, qui, depuis peu d'années, y était venu se reposer d'une vie chargée de travaux, et comblée de renommée. Sur sa tombe, une modeste épitaphe, peut-être choisie par lui, marquait le lieu

d'où la Révolution seule devait chasser les ossements de celui qu'on appela longtemps le « Prince de la Musique » :

Chy gist sire Josse De[s] Pres,
Prevost de cheens fut iadis.
Priez Dieu pour les trepassez
Qu'i[l] leur donne son paradis.

Trepassa l'an M.D.XXI. le XXVIIe d'Aoust.

SPES MEA SEMPER FUISTI.[1]

Il était né vers le milieu du xve siècle, — disons approximativement, avec la plupart des historiens, environ 1445, — dans le Hainaut, qui comprenait alors la province du même nom dans la Belgique actuelle, et la partie du Nord de la France qui environne Cambrai ; on avance, assez gratuitement, que le futur maître naquit à Condé-sur-Escaut.

Nous savons seulement de certain qu'il possédait en cette ville une maison, et qu'il y prit sa retraite comme chanoine doyen du chapitre. D'autres ont pensé qu'il était du pays de Saint-Quentin, ou Vermandois, parce que le manuscrit 463 de la bibliothèque de Saint-Gall le surnomme « Veromanduus », mais au moment où ce livre fut écrit, notre musicien avait séjourné à la célèbre collégiale de Saint-Quentin, dont plus tard il dirigea le chœur : ceci explique cela, et d'autres documents le surnomment « Cameracensis », donc de la région cambrésienne. Mais, l'un et l'autre de ces « pays » se cotoyant, le maître que nous célébrons peut être natif d'une bourgade placée à la lisière commune, ce qui expliquerait l'une et l'autre des attributions. On croit avec vraisemblance qu'il fut enfant de chœur à Saint-Quentin, mais Josquin commence seulement à paraître dans l'histoire, et avec la qualité de « maître », dans le cercle musical qui se pressait, à Cambrai, autour de l'illustre Dufay, entre 1465 et 1470, et il demeure établi, pour les anciens chroniqueurs, qu'il reçut des leçons d'Ockeghem.

Dans l'absence complète de tout écrit authentique qui puisse renseigner sur l'origine du maître, il semble difficile de savoir, à premier examen, quels furent exactement ses prénom et nom, où sous quelle forme il convient de les écrire : on sait quelle indécision règne à ce sujet chez les musiciens modernes ! Venons aux sources[2].

Sur une soixantaine de manuscrits de musique, et une quarantaine d'imprimés, des xve et xvie siècles, où figure son nom, en langue vulgaire, près de quatre-vingts sur cent l'appellent simplement Josquin — y compris les variantes d'orthographe assez rares, d'ailleurs, de *Joskin*,

1. « Chy gist sire Josse Des Prés, — Prévost de chéens fut jadis. — Priez Dieu pour les trépassez — Qu'il leur donne son paradis. — Trépassa l'an M. D. XXI, le XXVIIe d'Aoust. — Spes mea semper fuisti ». Les particularités du langage du Nord se constatent en « chy » pour « ici », et « chéens pour céans ».

2. Je prie les lecteurs de me faire grâce de ne pas leur donner le fastidieux dépouillement d'archives qui est à la base de ce travail : il serait à sa place dans un gros volume — que peut-être je donnerai quelque jour, sur la vie et l'œuvre du maître.

Josquyn, *Jusquin*, et même *Jöskin*. Quelquefois même on trouve ce nom latinisé : *Josquinus*, mais ce n'est qu'un habillement d'emprunt : « Josquin » est un diminutif familier, habituel à la région d'où le maître tire son origine, pour « Josse » [1] qui est la forme officielle de son prénom, celle que portait sa sépulture, et dont l'équivalent latin est *Jodocus*, dans les pièces qui le nomment en latin.

Les autres sources musicales, et, en premier lieu, la prière pour les musiciens écrite vers 1470 par son confrère Loyset Compère [2], (qui fut enfant de chœur de la collégiale de Saint-Quentin, et peut-être, par conséquent, jeune camarade de Josquin); *tous les manuscrits contemporains*, sans exception, de la chapelle pontificale qui ont son nom patronymique, l'écrivent, généralement en deux mots, sous la forme Des Prés (on trouve une fois *Des Prez*, une autre, *Despretz*). Deux copies manuscrites seulement de ses œuvres portent *De Pres*, une seule *Du Prez*, et c'est l'origine d'imprimés, mais les plus récents du XVIe siècle, qui ont la même orthographe exceptionnelle, (et même *De Prees*.)

C'est donc à peine si cinq ou six documents, (qui ne sont pas des plus autorisés à ce sujet, à cause de leur date ou de leur origine), portent cette seconde forme, ce qui semblerait cependant avoir été aussi l'orthographe de son épitaphe, ou au moins ce qui s'y lisait, à en juger par la seule copie du XVIIIe siècle qui l'a conservée. Mais l'auteur de cette dernière copie ayant tracé, négligemment, un accent sur le dernier mot, —accent que ne portait certainement pas l'original aux caractères gothiques — divers musicologues ont lu, et ont conclu à l'orthographe *De Près* ; parmi eux, des critiques, allemands surtout, prenant cette orthographe malencontreuse pour quelque titre de noblesse, appellent parfois tout simplement notre musicien : *Près*. Ils n'ont même pas pris garde que l'épitaphe est en vers rimés et que le nom du défunt doit y assoner avec *Trepassez* : donc *Des Prez* ou *Des Prés*.

L'absurdité « Près » ou « de Près » est d'ailleurs démentie, et la forme traditionnelle confirmée, par les nombreux documents latins, où le maître est nommé, la plupart du temps, au complet, Jodocus a Pratis (ou *Pratensis*), ce qui est la traduction littérale et exacte de l'appellation en langue vulgaire : Josse Des Prés. A l'extrême rigueur, si l'on tenait compte d'infimes variantes telles que *a Prato* ou *de Prato*, on pourrait supposer un analogue français *Du Prez*, mais sauf l'unique manuscrit, signalé plus haut, aucune autre source, à ma connaissance, n'a cette forme.

Donc, le grand maître dont nous commémorons le quatrième centenaire a porté, en latin, le nom de :

1. Comme Jean a formé Jeannequin ; Gilles, Gilquin ; Pierre (Peter), Pétrequin.
2. On en trouvera la photographie dans le tome VII des *Denkmäler* de la musique en Autriche consacré aux *Trienter Codices* et édité par Adler : remarquons que le document photographié porte sans hésitation « des pres » en deux mots, tandis que l'éditeur l'a transcrit, dans sa remise en partition, en un seul mot.

JODOCUS A PRATIS

ou en français :

JOSSE DES PRÉS

connu familièrement sous le diminutif de son prénom :

JOSQUIN.

*
* *

Il n'entre pas dans mon dessein de faire ici une histoire de la vie ou des œuvres de Josquin Des Prés. Mais je veux montrer, par comparaison, d'où vint son génie, et la place qu'il tient dans le domaine de notre art. C'est dire que nous remontons ici à l'origine et à la formation de la fameuse école de Cambrai, avec l'illustre Guillaume Dufay [1].

La tranquillité dont jouirent, au commencement du xve siècle, les provinces gouvernées par les ducs de Bourgogne, comtes de Flandre, et la protection éclairée que cette famille accordait aux artistes, constituèrent le premier facteur, social, si l'on veut, de cet heureux moment de l'histoire musicale. Une seconde cause, qui, en bien des points, dépend de la précédente, est la préférence accordée dès le temps où le siège pontifical résidait à Avignon, aux musiciens de ces pays, qui comprenaient une partie des Pays-Bas et le nord de la France actuelle, pour en former leur chapelle. Dès que Grégoire XI eut ramené la papauté dans la Ville Éternelle, en 1377, c'est à Rome, un afflux de chanteurs d'église et de compositeurs venus de différents côtés ; mais, les noms qu'on y relève, parmi les plus appréciés, sont surtout ceux de musiciens de la Wallonie, du Hainaut, des Flandres et du Brabant, de l'Artois. Et parmi les centres les plus importants de ces provinces voisines, c'est principalement autour de la chapelle ducale de Bruges, mais surtout de la métropole de Cambrai, que va se grouper le principal mouvement musical de tout un siècle.

C'est cette école, celle des musiciens du Nord, qu'on a, tour à tour, nommée « belge », « flamande », « néerlandaise » ou « des Pays-Bas méridionaux », « franco-belge », — et on reconnaîtra que ce dernier terme est le plus exact, — c'est cette école qui a, peu à peu, en transformant le style médiéval, créé, à Cambrai d'abord, l'art de la polyphonie vocale. Je dis : la polyphonie « vocale », ou, si l'on veut, l'« a cappella » sans accompagnement, car, si l'on pratiquait depuis deux siècles la musique à plusieurs parties, il resta longtemps rare que l'on chantât à plus de deux voix à la fois, les autres étant ordinairement confiées à des instruments et les voix elles-mêmes étant, la plupart du temps,

1. J'utilise ici une partie de la conférence que je donnai, sur ce dernier sujet, au Congrès de Tourcoing de 1919, et que l'on trouvera tout au long dans les Mémoires et Comptes rendus de ce Congrès.

doublées aussi d'une partie instrumentale qui se chargeait des remplissages. Les pièces pour une voix en solo, accompagnée d'un trio ou d'un quatuor instrumental, étaient les plus usitées au cours du xive siècle et au xve, surtout, à vrai dire, dans la musique profane, ainsi que les ensembles d'instruments.

Dans l'ordre de la musique religieuse, non seulement l'orgue était devenu d'un emploi courant, mais, dès le cours du siècle précédent, nos grandes cathédrales, telles Reims, Rouen, Amiens, possédaient déjà un grand orgue de tribune, et même, comme à Chartres, un orgue de chœur. A St-Pierre de Rome, on conserve encore un orgue de la fin du xve siècle qui jouait son rôle dans les grandes cérémonies ; et cet orgue de St-Pierre jouait aussi son rôle alors dans l'exécution de la musique vocale, comme on le voit par les comptes de la chapelle pontificale. Les villes d'Italie savaient d'ailleurs accompagner les entrées de Souverains Pontifes de symphonies d'orgues et instruments variés.

A Courtrai, il en était encore de même dans la première moitié du xvie siècle, et Pierre de la Rue lui-même, l'un des maîtres de la nouvelle école, prévoit, dans sa fondation d'un *Salve regina*, l'organiste, au même titre que la basse, le ténor, les dessus, et le maître de chapelle. Ce n'est qu'au cours de ce siècle que l'usage du petit orgue tomba en désuétude, lorsque les grands ensembles polyphoniques vocaux eurent été créés. Remarquons néanmoins que rien de semblable n'est signalé à la cathédrale de Cambrai dans ce temps-là : peut-être doit-on compter l'absence de l'orgue de chœur en cette église, comme l'un des premiers facteurs de l'art nouveau.

La personnalité de l'école nouvelle s'affirme d'abord avec un musicien dont le nom, au pays des kermesses et des vieilles coutumes, peut prêter à rire, Gilles de Binches, plus connu sous le surnom de Binchois, qui vécut environ de 1400 à 1460, et dans les œuvres duquel la pureté des suites harmoniques est de plus en plus marquée. Après avoir dirigé le chœur de Sainte-Waudru, la collégiale de Mons, Binchois devint maître de la « Sainte-Chapelle » des ducs de Bourgogne, en 1433, par la grâce de Charles le Téméraire, esprit délié, qui, loin d'être un brutal chef de reîtres, était un grand amateur des belles formes musicales [1]. Je citerai de lui un *Asperges me* pour trois voix d'hommes, écrit, semble-t-il, pour le service de cette chapelle, et qui présente un genre et une forme des plus intéressants. Chaque partie de la pièce, l'antienne, les versets du psaume, la reprise de l'antienne, garde son intonation grégorienne, dite par une voix, et le trio poursuit dans le même ton. A la reprise, Binchois reprend ingénieusement ses thèmes du début, mais en les disposant autrement, et en variant l'harmonie et le rythme ; l'ensemble est des plus satisfaisants, et servira de modèle à nombre d'introïts de toute la

1. Charles le Téméraire, comme tous les princes de l'ancienne maison de Valois, était bon musicien. Il avait fait même assez d'études de composition pour écrire le chant de plusieurs pièces « bien faictes et bien notées » malgré « qu'il eust mauvaise voix, mais toutefois il avoit l'art ».

période « a cappella », depuis Henri Isaac jusqu'à Orlande de Lassus.

Dans un autre motet, *Beata es*, pour trois voix mixtes, Binchois écrit en duo le passage du milieu, tandis que les trois voix, après des vocalises expressives dans les deux premiers épisodes en mesure ternaire, se réunissent sur de larges accords verticaux en mesure binaire, pour terminer la pièce. C'est encore ici un procédé tout nouveau, que ce changement de mouvement rythmique pour souligner le passage d'une partie à une autre dans le même chant. Nous venons déjà de le remarquer dans l'*Asperges me* du même compositeur ; peut-être est-ce à Binchois lui-même qu'est due cette innovation, précieuse pour l'art du phrasé, dans la construction d'un morceau polyphonique.

Il est regrettable que peu de musique religieuse de ce maître ait été conservée : on a surtout, de lui, des chansons. Peut-être excellait-il plutôt dans ce genre parce qu'il ne se tourna qu'après coup vers l'Église : en effet, une « déploration » écrite sur sa mort, le montre vivant d'une vie militaire et mondaine, avant d'entrer dans l'état ecclésiastique, où il persévéra :

En sa jeunesse il fut soudart
D'honorable mondanité,
Puis a eslu la meilleur part,
Servant Dieu en humilité.
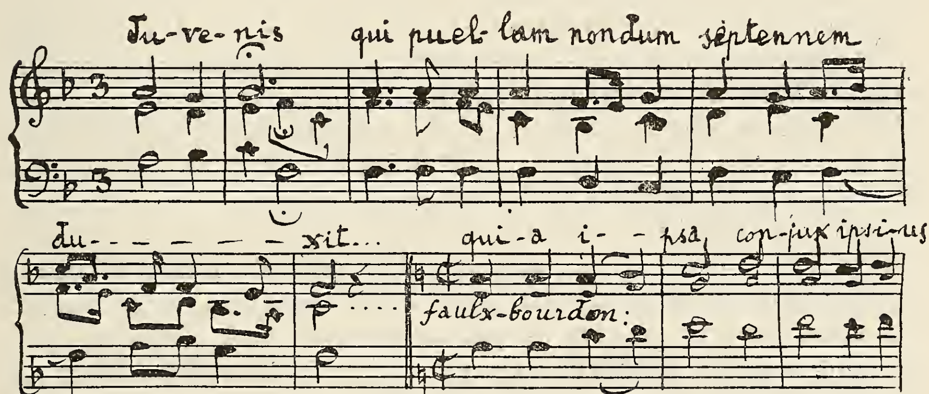
Mais Binchois, peut-être par son habileté à tirer parti de l'expression variée qu'offrent les divers textes des chansons, est l'initiateur d'une première et importante extension du genre des motets. Quatre ans après son entrée à la chapelle des ducs, on le voit, en 1437, recevoir du trésorier de Philippe-le-Bon une gratification spéciale pour un livre destiné au service de cette chapelle, « qu'il avoit faict et composé », « des Passions en nouvelle manière », c'est-à-dire avec des versets à plusieurs voix, premier modèle des *Turbes* où s'illustreront tant d'auteurs de toute cette période.

Si la production religieuse de Binchois, ou ce qui en subsiste, n'est pas numériquement importante, mais néanmoins de haute valeur, un de ses émules et contemporains va fournir à ce répertoire tout ce que ce dernier compositeur laissait espérer : l'illustre Guillaume Dufay. Né dans le Hainaut, à Chimay, enfant de chœur à Cambrai, Dufay, comme nombre de ses compatriotes, fut l'un des chanteurs-compositeurs de la chapelle pontificale, où nous le rencontrons de 1428 à 1437 ; il rejoignit Binchois à la chapelle de Bruges et fut, en même temps que lui, chanoine de Mons. Mais, bientôt, nommé chanoine de Cambrai, il se fixa en cette résidence à partir du milieu du siècle comme maître de chant de cette cathédrale, l'un des centres musicaux les plus importants et dont l'influence fut profonde ; Dufay, à son tour, devait faire école, et former par son enseignement direct, son influence ou ses avis, toute une pléiade de compositeurs religieux. Sa longue vie [1], la préco-

1. En effet, à travers les dates les plus variées que l'on a proposées pour l'époque de sa naissance, il faut remarquer que, dès 1411, les manuscrits de Strasbourg, et
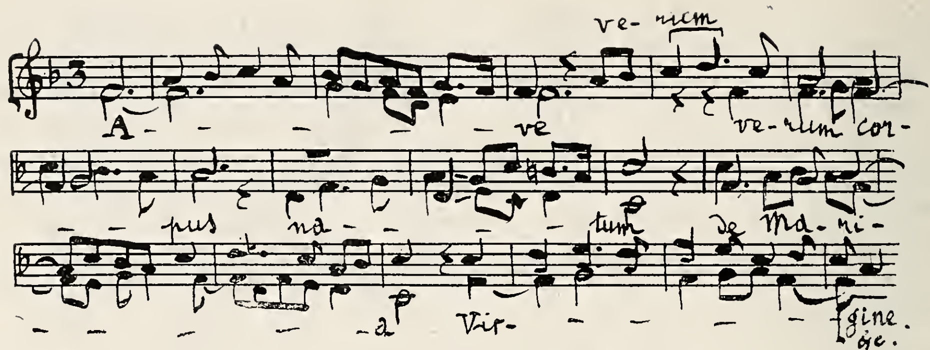
cité de son talent, un génie fécond, lui permirent de développer par lui-même, et de voir développer autour de lui, les promesses que contenaient en germe les modèles et les procédés qu'il tenait de ses maîtres et de ses émules ; Dufay reste une des plus grandes figures de l'histoire de la musique religieuse, à une époque où la transformation du style et l'élargissement de la pensée musicale vont agrandir la conception de la musique polyphonique et faire surgir, des formes en usage, d'autres formes plus importantes et plus variées.

Un motet curieux, écrit sur le texte d'une consultation baroque de droit canonique, *Juvenis qui puellam*, et qui semble dater de la première partie de la vie de Dufay, indique déjà la voie dans laquelle marchera le compositeur qui était, ne l'oublions pas, bachelier en droit, *baccalarius in decretis*. Dans l'écriture à trois voix, qui est l'écriture habituellement usitée jusqu'alors, il cherche, comme ses confrères anglais, à obtenir la plus complète sonorité ; à l'égal de son collègue Binchois, il n'hésite pas à changer le mouvement de la pièce pour en marquer les périodes, et écrit nettement, par un procédé qui lui demeurera familier, certains passages de l'œuvre en « faux-bourdon » :



Dufay aime d'ailleurs jeter quelque variété dans ses œuvres, soit sous le rapport rythmique, soit sous celui du choix ou de la disposition des voix. Son *Ave verum* de la messe papale en est un intéressant exemple, en même temps qu'un beau modèle d'expression, auquel un peu plus tard Josquin Des Prés a certainement pensé en écrivant le sien. Ainsi, le premier verset est un duo en voix égales, sur la fin duquel un remplissage en manière de faux-bourdon est visiblement destiné à compléter l'accord de l'accompagnement. A la seconde strophe, *Vere passum*, un chœur à trois voix mixtes succède au duo, et la composition se diversifie strophe par strophe, augmentant d'intensité, et renforcée d'accords de quatre sons, d'une grande plénitude, sur l'*Hosanna* final :

celui d'Apt qui est du même temps contiennent de ses compositions. A moins d'une précocité et d'une renommée qui seraient par trop extraordinaires, il faut bien admettre que l'auteur était né quelque vingt ans auparavant, c'est-à-dire vers 1390.



Dans les hymnes, Dufay est non moins varié. Il semble que son modèle ait été la collection contenue dans le manuscrit du Trésor d'Apt, que j'ai découvert ; mais chez lui, la facture est supérieure, et le style toujours net et aisé.

Tantôt les trois parties gardent le même mouvement, tandis que l'une d'elles suit, en le glosant, le thème liturgique ; tantôt, une seule semble avoir été vocale, et les deux autres instrumentales. On peut signaler particulièment le *Pange lingua* (strophes paires). dont la mélodie est l'objet d'une paraphrase vraiment émue et expressive.

Le maître de Cambrai va étendre l'usage des procédés de composition qu'il a déjà employés, en les appliquant à des morceaux plus étendus, traités d'abord par versets isolés, et dont Josquin constituera un genre : c'est le Psaume ou le Cantique. Dufay prélude à cette nouvelle forme en écrivant des faux-bourdons « mélodiques », dont les maîtres de la Renaissance sauront faire un si grand usage.

Soit, par exemple, le thème de la psalmodie solennelle bien connue, du VIIIe ton : *sol la sol do... do si do ré ré do ré do*. Dufay, au lieu de suivre rigoureusement ce récitatif en l'accompagnant, au grave, d'accords de sixte, ouverts et conclus par des consonances parfaites, glose d'abord la partie supérieure, en s'inspirant de la mélodie liturgique. Et, de ce détail, le compositeur tire des conclusions appliquées à la construction, son innovation propre, du psaume polyphonique : il varie ainsi la forme et le genre des versets, mais toutefois, suivant un certain cycle qui ramène, par alternances, les mêmes accents musicaux, les mêmes motifs. Ainsi, dans un de ses *Magnificat*, une intonation du soprano solo amène le premier trio, auquel succède un second verset du même genre, le troisième étant chanté en duo, suivi d'un chœur « à faulx-bourdon » ; après quoi on reprend le premier motif, et ainsi de suite.

Mais la grande, la capitale innovation de Dufay, c'est la composition, l'ordonnance définitive de la Messe polyphonique. Jusqu'à lui, en effet, si l'on avait écrit nombre de morceaux séparés de l'Ordinaire de la Messe, à deux ou trois voix, très exceptionnellement à quatre voix égales, un seul musicien, Guillaume de Machaut, avait tenté de composer une messe entière à 4 voix mixtes, messe qui d'ailleurs faisait partie du répertoire de la cathédrale de Cambrai, que Josquin connut donc, et que l'on y chantait encore au XVIe siècle. Mais si le musicien rémois

avait donné le modèle d'une écriture suivie à quatre voix mixtes, le type qu'il avait cherché à établir ne fut pas suivi : ni la tonalité, en effet, ni les thèmes suivis ne formaient l'ossature de sa composition, dont seules les diversités ou les ressemblances de style constituaient le lien ou l'opposition des cinq morceaux qu'elle comprend.

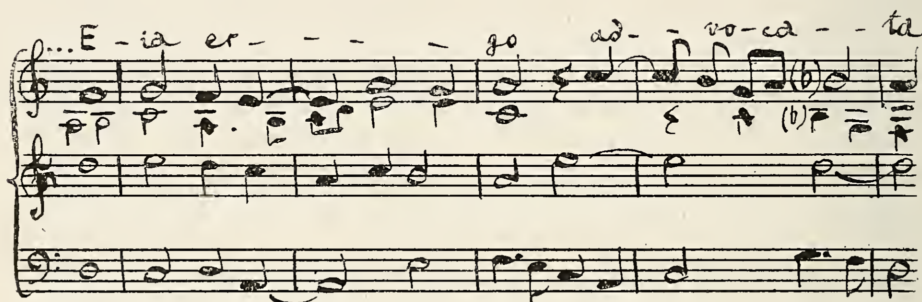
D'ailleurs, on employait jusqu'alors divers procédés dans l'écriture de ces morceaux de messe ; tantôt le chant liturgique, soumis à une lente mesure, formait une basse sur laquelle on « organisait » une voix supérieure ; tantôt le style du motet médiéval était employé ; ou encore en alternant un verset en solo accompagné, et un chœur à trois voix. Dufay, lui-même, dans des morceaux séparés, offre à l'observateur de très intéressantes diversités de formes. Ainsi, son célèbre *Et in terra* « *ad modum tubae* », composé sur les sonneries lentes et majestueuses de deux trompettes graves (ou d'un jeu d'orgues de sonorité analogue), déroule le double contrepoint de deux voix d'enfants, dont les accents variés émerveillent, au-dessus de la basse persistante des deux trompettes. Dans un autre *Et in terra*, de forme brève, que j'ai découvert à l'ancienne cathédrale d'Apt, dans un manuscrit paraissant provenir de l'ancienne chapelle pontificale d'Avignon, œuvre de prime jeunesse du maître, composée, d'après sa date, lorsqu'il n'était encore qu'élève de la maîtrise dont il devait devenir le chef, Dufay avait écrit pour trois voix mixtes ; ici, le compositeur suit encore le style de l'école précédente : les successions de quinte y sont assez fréquentes, mais l'emploi de nombreux passages en faux-bourdon, ou suites d'accords de sixtes, décèle déjà l'imitation de l'école anglaise, imitation dont Martin Le Franc, son contemporain, indique d'ailleurs la présence dans les compositions de Dufay. Cette pièce est donc une œuvre de transition, écrite pour le fond, dans l'inspiration du pur moyen âge, sur laquelle vient se greffer l'allure de la nouvelle musique.

C'étaient déjà des morceaux de ce genre qui portaient au loin de fort bonne heure, la renommée de Guillaume Dufay, puisque, dès l'année 1411, pour les églises de Strasbourg, dont la musique procédait avant tout du style français, ils méritaient d'être copiés dans l'un des fameux manuscrits de Henri de Loufenberg, manuscrits, hélas ! disparus, brûlés en 1870 lors du bombardement de la bibliothèque de Strasbourg par les Allemands. Mais il ne faudrait pas, d'après cette brève, quoique intéressante composition, juger du style des messes de Dufay : une énorme différence les en sépare. C'est seulement dans son âge mûr que le grand musicien réalise le projet d'écrire, et à quatre voix mixtes, ce que presque jamais encore on ne faisait, une messe complète, aux morceaux reliés par un thème cyclique, dont ils émaneraient tous, par le jeu réfléchi et varié des divers contrepoints issus de ce thème. Là est le principe, remarquons-le, non pas seulement de la messe josquinienne et palestrinienne, mais de beaucoup plus encore, puisque telle est la base de la grande symphonie moderne, de la composition « cyclique », base que le vieux maître de Cambrai fut donc le premier à expérimenter. Et c'est à juste titre que son principal biographe a pu dire : « Palestrina n'aurait

jamais écrit sa Messe du pape Marcel, si la messe de Dufay *Ecce ancilla Domini* n'eût pas existé. » C'est celle qu'il composa et fit copier en 1463 pour le chœur de la cathédrale de Cambrai.

Dans ces messes surtout, (très rarement dans les motets), Dufay emploie l'écriture à quatre voix mixtes, en reprenant excellemment le modèle de la messe de Machaut ; les voix du quatuor de Dufay se superposent dans l'ordre devenu classique, *bassus*, *tenor*, *contra*, *cantus*. Ses œuvres ainsi écrites constituent d'intéressants exemples de sa manière, manière qu'il transmit à ses élèves, et devint après lui l'ordonnance habituelle de la polyphonie, tant pour la superposition des parties vocales que pour l'enchaînement des voix, leurs entrées successives, qui donnent de l'air à tout l'ensemble par des silences habilement ménagés, enfin leur mutuelle indépendance fondue dans un tout harmonieux et bien équilibré.

Voici, de l'écriture à quatre voix établie par Dufay, un passage extrait de son *Salve regina* :
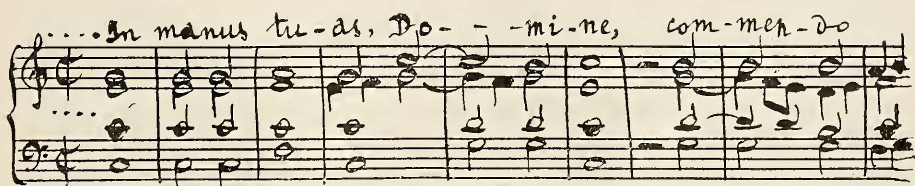


La messe de Dufay, modèle de toutes les messes composées ensuite pendant deux cents ans, repose donc sur un thème unique ; ce thème, le compositeur ne le crée pas, il l'emprunte soit à un fragment liturgique, soit à un motif d'école, soit même à une chanson. Du premier type est sa messe *Ecce ancilla Domini*, citée plus haut parmi les sources d'inspiration de Palestrina ; du second, la messe de l'*Ome armé*, dont le motif fut célèbre, (j'en reparlerai tout à l'heure) ; au troisième genre appartient la messe, non moins célèbre : *Se la face ay pale*.

Mais, après tous ces exemples, qui donnent une haute idée de l'émotion expressive et de l'habileté du maître de Cambrai, il manquait encore à Dufay d'exploiter un élément de composition, ou, mieux, d'en trouver l'emploi dans la contexture de la polyphonie nouvelle : c'est l'utilisation raisonnée de l'imitation et du canon, tissue dans la construction sonore d'une pièce où cette forme ne fût pas imposée. Il ne la tenta sans doute pas : ce fut le travail de ses successeurs, et plus particulièrement de ses élèves immédiats.

Car Dufay fit école, et forma de nombreux élèves : nous ne possédons pas, il est vrai, la liste de tous ceux qui passèrent par ses mains, mais, au moins pour la période qui s'étend du jour où il se fixe définitivement à Cambrai, en 1450, jusqu'au jour de sa mort, arrivée le 27 no-

vembre 1474, un document précieux nous renseigne : c'est le fort curieux motet, de Loyset Compère, dont j'ai parlé au début de cette étude, où sont nommés le maître et ses principaux élèves : Dussart, Busnois et Caron, Georget de Brelles et Tinctoris, Ockeghem, Des Prés, Corbet, Héniart, Faugues, Molinet, Régis ; enfin Loyset Compère, ancien enfant de chœur de Saint-Quentin, l'auteur de la pièce, qui prie, « pour les maîtres, d'un cœur pieux. » Presque tous ont laissé un nom et une renommée : de Busnois et Caron, on a effectivement conservé d'intéressantes chansons à plusieurs voix ; Tinctoris fut l'un des meilleurs théoriciens de son temps, et ses traités sont pour nous hautement précieux ; il devint maître de la chapelle du roi de Naples. Molinet, Régis, Loyset Compère sont avantageusement connus par leurs œuvres; les deux principaux sont à coup sûr Ockeghem et Des Prés.

Ce furent tous ces maîtres et quelques autres du même temps, comme Isaac et Obrecht, qui appartiennent, eux, à la région des Pays-Bas du Nord, mais qui, comme ce dernier de 1483 à 1489, viennent encore demander à la cathédrale de Cambrai la consécration de leur talent ; Agricola qui porte en Espagne le répertoire « flamand » ; comme Brumel et Pierre de la Rue, de Courtrai, élèves d'Ockeghem, qui tiennent haut et ferme le drapeau de la nouvelle école, comme Antoine de Ryckère (Divitis), de Courtrai encore, qui travaillent à son perfectionnement dans le sens de l'imitation canonique. Il ne faudrait pas croire toutefois qu'ils emploient exclusivement ce procédé. Brumel, Pierre de la Rue, Loyset Compère semblent affectionner plus particulièrement la disposition homophonique ou verticale des voix sonnant en accords pleins : ce n'est pas autre chose, en somme, que le vieux « conduit » polyphonique du XIIIe siècle, mais qu'ils habillent avec toute la richesse des formes harmoniques de leur temps. Déjà, au temps de la jeunesse de Dufay, Jean de Limbourg avait ainsi traité, et d'harmonieuse façon, la célèbre hymne au Sacré Cœur, *Salve, salus mea* [1], mais c'était encore à trois voix, avec le rythme souple qui s'entremêlait parfois aux diverses voix. Maintenant, avec le quatuor qu'ils tiennent de Dufay, les nouveaux compositeurs créent l'ancêtre immédiat du choral à quatre voix : dans sa messe de Sainte-Anne, Pierre de la Rue en a donné un admirable exemple, dans l'*O salutaris*, bien connu ; en voici un autre, emprunté à l'épisode central d'un motet de Compère, où l'on peut voir, cinquante ans avant Palestrina, le prototype de tant d'œuvres qualifiées plus tard du vocable de « palestrinienne » :



1. Ce qui montre une fois de plus, soit dit en passant, que le culte du Sacré Cœur n'est pas si récent qu'on le croit dans certains milieux.

Les deux principaux de ces maîtres, ai-je dit, parmi ceux qui gravitèrent autour de l'école de Cambrai, furent Ockeghem, et surtout Josquin Des Prés. Arrêtons-nous un instant au premier, dont la carrière fut curieuse. Né, à Termonde probablement, dans les premières années du xve siècle (et non pas en 1430, comme l'a proposé fautivement Fétis), Jean van Ockeghem fut chantre-chapelain de la cathédrale d'Anvers : il quitta ce poste en 1444, pour entrer dans la chapelle du duc de Bourbon, puis dans celle du roi de France, Charles VII, dont il devint le premier chapelain ; à ce titre, Ockeghem, devenant peu à peu un des plus hauts personnages de la cour, joint bientôt celui de trésorier de Saint-Martin de Tours, puis de « maître de la chapelle de chant du roy » qu'il dirigeait au temps de Louis XI, et enfin, de conseiller royal. La chapelle des rois de France, une des premières de ce temps, résidait habituellement à Tours, avec un service quotidien de messe et de vêpres solennelles, où l'on admirait à la fois l'art de diriger les compositions polyphoniques et la belle voix d'Ockeghem. Son service lui laissait toutefois quelque liberté, lui permettant divers voyages dans les Flandres, l'un même comme conseiller d'une ambassade du roi de France.

Ockeghem, en même temps qu'Obrecht, met complètement en usage l'écriture à quatre voix mixtes, et ils commencent à écrire à cinq. Une admirable *Déploration* sur la mort de Binchois, et un expressif motet latin-français, à cinq voix, contenus dans un manuscrit provenant de la chapelle des ducs de Bourgogne, à Dijon, semblent bien être de lui et donner une juste idée de son talent, où la manière médiévale, encore parfois semi-instrumentale, se mêle au style et aux formes illustrées par Dufay, comme encore dans sa curieuse messe de chaque ton, *Cujusvis toni*. Celle-ci est, en effet, écrite polyphoniquement, de telle manière qu'on puisse la chanter selon chacun des principaux tons liturgiques : il suffit — tout simplement, et c'était là une épreuve devenue classique pour l'examen des chantres — de supposer chaque fois une clef ou une armature différentes.

Mais Ockeghem, qui emploie ainsi le contrepoint figuré à quatre, à cinq voix, égales ou mixtes, sait l'employer en de belles formes où chaque mélodie garde son caractère indépendant et libre. Il est aussi le premier qui ait poussé jusqu'au bout l'art du canon et de l'imitation. En cette matière, il est le metteur en œuvre, en même temps que l'initiateur des plus jeunes générations ; plusieurs de ses pièces sont entièrement construites sur ces procédés : mais, fait curieux, c'est principalement dans ses œuvres profanes qu'Ockeghem se livre à de telles recherches, ou dans des exemples purement didactiques, genre où il excellait. Ainsi, parmi ces motets, figure le fameux *Deo gratias* à... trente-six voix.

Il est bien regrettable que l'on n'ait pu retrouver les *Lamentations* qu'Ockeghem écrivit, et qui sont mentionnées en 1474 dans un compte de la cathédrale de Cambrai : nous pourrions les comparer avec celles de son élève flamand, Alexandre Agricola, qui existent encore, et sont

intéressantes ; comme les Passions de Binchois, ces Lamentations d'Ockeghem sont les premières qui sont mentionnées dans l'histoire.

La période qui se clôt, et celle qui s'ouvre vers 1470 vont, pendant quelques années, juxtaposer de curieuse façon les procédés divers de deux ou trois générations musicales. Le vieux Dufay termine sa longue carrière ; ses plus anciens disciples, tels Ockeghem et Busnois, prolongeront encore jusque vers la fin du siècle l'art du motet accompagné ou avec mélange de paroles, tout en étant, par ailleurs, les plus fermes pionniers du style d'imitation purement vocal ; de son côté, Obrecht pousse ce travail un peu plus loin qu'eux.

Mais les plus jeunes disciples de Dufay et ceux d'Ockeghem, dès le moment où ils débutent, entrent résolument dans la voie nouvelle et semblent n'en plus connaître d'autres. Dès ces débuts, les protecteurs-nés des beaux-arts, que compte alors l'Europe, comme les Médicis à Florence, ou leurs rivaux de la maison d'Este, à Ferrare, sauront comprendre la beauté intérieure et extérieure, l'équilibre merveilleux qui se dégage de cette union des voix seules, en ces accents nouveaux où excellent les maîtres belges et du nord de la France.

Ainsi, l'Église d'un côté, les maisons royales ou princières de l'autre, voilà le centre et le soutien de tous les mouvements artistiques que l'histoire nous fait alors connaître.

*
* *

Josse Des Prés, Josquin, est l'incomparable grand maître qui met définitivement au point le style franco-belge ; de lui procédera la plus illustre lignée de compositeurs de la fin du xve siècle, et de tout le xvie. Nous le trouvons travaillant près d'Ockeghem, dont il apprendra le secret du style d'imitation, et de Dufay, dont il s'assimilera merveilleusement les procédés et les formes. Dès 1471, Josquin passe en Italie, successivement à Florence, à Milan, à Rome ; plus tard, nous le rencontrons à Paris, près du roi Louis XII, qui l'affectionnait ; on le retrouve en 1495 à la cathédrale de Cambrai, puis à St-Quentin, jusqu'à ce qu'enfin, il se reposât de ses tournées artistiques comme prévôt de la collégiale de Condé, où il mourut en 1521.

Il faudrait tout un volume pour étudier l'œuvre immense de Josquin Des Prés : bornons-nous à quelques points saillants.

Le plus simple, d'abord, et cependant le soutien de tout le système : je veux dire l'écriture habituelle à quatre voix mixtes. Nous avons vu, au xive siècle, Machaut la tenter dans une œuvre de grande envergure ; au xve siècle, Dufay en assoit les bases définitives, et l'applique aux compositions les plus importantes, telles que les messes; puis Ockeghem et Obrecht commencent à en faire un plus grand emploi. Mais l'équilibre harmonique à trois voix est encore le plus usité.

Pour Josquin, au contraire, c'est le procédé courant et habituel ; avec ce maître, le quatuor vocal est devenu la base de toute l'harmonie.
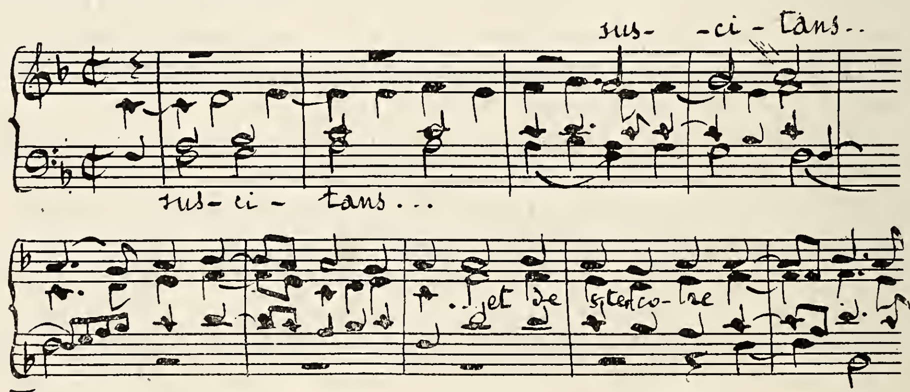
L'écriture à cinq voix, tentée depuis peu de temps, est facilement

réalisée par lui ; même à six voix, son contrepoint se meut aisément. Enfin, si l'on a lieu de se fier à l'attribution portée dans le *Thesaurus musicus* imprimé à Nuremberg en 1564, sous l'inspiration d'Orlande de Lassus, Josquin aurait donné le type du grand motet à huit voix, dont le développement amena bientôt ses élèves et successeurs à la réalisation des compositions à deux chœurs.

En un mot, tout le contrepoint moderne est, dès lors, fondé et employé sans hésitation.

C'est avec la disposition du quatuor vocal que les entrées en imitation du canon ou de la fugue se font désormais facilement et régulièrement. Établi, à l'inspiration d'Ockeghem, sur la répétition ou l'alternance de l'entrée successive de chaque voix sur la tonique et sur la dominante, continuée d'une façon très serrée, le ténor répondant à la basse, l'alto au soprano, (ou vice versa), le motet de Josquin offre dès lors ces débuts d'une netteté et d'une franchise tonales qui font déjà penser aux fugues d'un J.-S. Bach, et qui, en tout cas, deviendront la caractéristique de toute l'époque qui va suivre, époque où de telles expositions seront des plus goûtées.

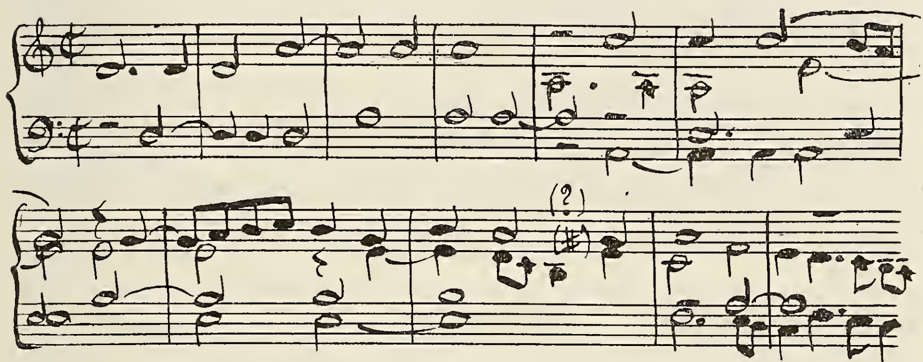
Dans la forme méthodique, les thèmes de Josquin sont plus énergiques, plus précis, que ceux de Dufay ou d'Ockeghem, et justement à raison de l'équilibre tonal exigé du quatuor en imitation. Mais, dans la variation ou le développement, on retrouve aisément le genre de Guillaume Dufay. Son *Ave verum*, bien connu, en est une preuve facile ; on pourrait de même rapprocher son *Laudate pueri* des *Magnificat* du maître de Cambrai. De part et d'autre, c'est une utilisation analogue de l'écriture du faux-bourdon à trois voix, mais dont le judicieux emploi au milieu du quatuor dénote l'habileté du compositeur : c'est aussi la même manière de broder le *cantus firmus* ou le thème choisi, en le diversifiant soit rythmiquement, soit mélodiquement ; et Josquin, comme Dufay, se plaît aux échappées, souvent séparées de la note suivante par une tierce :
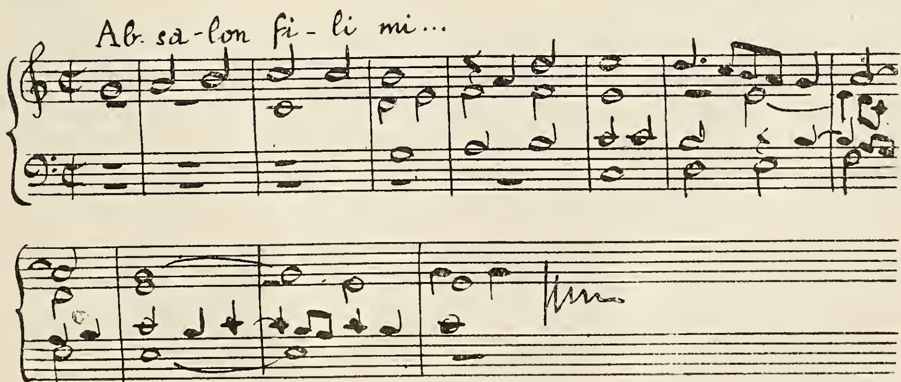


Mais, même dans l'emploi du faux-bourdon, constitué jusqu'alors par une série d'accords de sixte, une innovation marquée, par la prolongation outre mesure de la voix supérieure, amène ainsi des séries

d'accords de quinte et de sixte, ou de septième et de sixte, sur une même note de basse. C'est sans doute peu de chose dans l'ensemble de la polyphonie : ce peu de chose a cependant son importance, et sera encore un des éléments abondamment utilisés par les émules de Josquin.

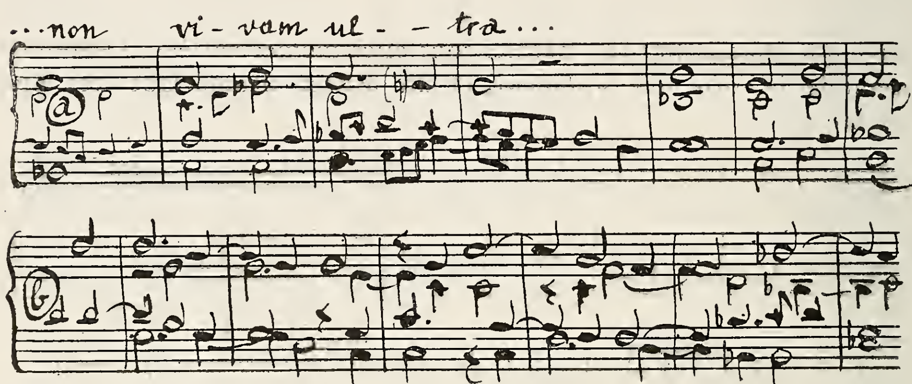
Dans la construction même, et l'interprétation musicale des sentiments qui doivent animer ses œuvres vocales, Des Prés a deux caractères principaux et de haute importance. S'il s'agit du motet, par exemple, il en choisit les paroles avec une extrême circonspection, ou même les modifie, s'il lui est possible de le faire, afin de les faire cadrer dans un ensemble tout architectural. Par exemple, dans un très beau *Misericordias Domini*, le compositeur a disposé l'ensemble en trois grandes phrases, chacune commençant par les mêmes mots, accompagnés de la même idée musicale, chaque fois diversement développée, parce que chaque fois les paroles sont elles-mêmes variées ; l'ensemble prend de la sorte une grandeur, et un aspect dramatique des plus remarquables :



C'est un second caractère de l'œuvre de Josquin, ce sens dramatique : il est particulièrement manifeste dans un motet longtemps célèbre, et que malheureusement les habitudes actuelles ne donnent pas lieu d'exécuter ; c'est l'*Absalon fili mi*, déploration de David après la révolte de son fils. L'œuvre n'est pas des plus longues : on peut y voir seulement deux grandes phrases, consistant simplement chacune dans le jeu des entrées et des réponses d'un sujet successivement présenté sous divers aspects :



Après un développement de cette grandiose exposition, la seconde moitié s'enchaîne, comme cela a été fréquent dans l'écriture « a cappella », sur les dernières notes de la première moitié ; de curieux heurts de notes chromatiques en « fausse relation » donnent au thème une intensité remarquable (exemple a). La fin, guidée par l'expression verbale du texte, *descendam in infernum*, amène un motif descendant syncopé, heureusement traité (b), et se concluant, la première fois, sur une broderie douloureuse du plus expressif sentiment, tandis qu'une reprise de toute cette seconde moitié, — et c'est encore là une invention de Josquin, — donnera à toute la pièce son équilibre et amènera, à la fin, l'accord conclusif :



C'est encore, c'est toujours lui, qui, non content du développement que l'école dont il est issu avait tenté, et résolu, va inaugurer le motet en deux parties, même en trois. C'est lui toujours qui, prenant le psaume déjà polyphoniquement traité par son devancier, va en faire un ensemble remarquable ; conçu par Dufay dans une alternance de versets qui ramène périodiquement les même accents, quelles que soient les paroles, — héritage de la cantillation grégorienne, — Josquin Des Prés étend à un psaume entier les diverses variétés d'écriture qu'il a mises en usage. Tantôt un même chœur semble exécuter une série de pièces en forme de motets ; tantôt deux demi-chœurs, à la façon de la psalmodie de l'office, alternent les versets différemment traités ; tantôt un duo, un trio, un quatuor de solistes forment opposition avec l'ensemble d'un chœur massif à cinq voix et plus. L'adoption même d'un thème-refrain, comme une sorte d'antienne, clamé par toutes les voix, ainsi que, dans son étonnant *Miserere*, met Josquin en mesure de montrer toutes ses qualités de dons expressifs, de sens dramatique, d'habileté technique [1].

D'autres textes liturgiques comme les psaumes qu'il avait si bien traités, offraient au compositeur un texte ample, bien divisé, nettement coupé,

1. On trouvera, dans l'*Anthologie* de Bordes, les pièces de Josquin que je cite ici : *Ave verum* ; *Miserere* ; *Ave Maria* ; *Stabat*. On a édité de même *la Déploration d'Ockeghem*.

au sens variable suivant les divisions, et lui permettant ainsi de mettre en jeu toutes ses facultés musicales : ce sont les proses.

A part l'*Ave verum*, assez court, nul avant lui n'avait essayé de réussir la composition polyphonique de ce genre de pièces. Depuis le XIIe siècle, on en était resté à l'alternance du chant liturgique à l'unisson, et d'un déchant ou d'un organum fleuri à deux voix, établi rigoureusement sur le plain-chant du texte reçu. Mais notre maître va prendre des proses entières, et les traiter tout entières à plusieurs voix. On peut en signaler plusieurs, avantageusement connues et justement appréciées, qui sont de véritables modèles.

Je ne parlerai pas ici de son expressif *Ave verum* déjà cité puisque, aussi bien, le compositeur s'est visiblement inspiré de Dufay, tant dans la construction générale de l'œuvre que dans la disposition des voix. L'émotion, chez l'un et l'autre maître, s'est ainsi traduite par des accents très proches, quoique différents. Mais, si l'*Ave verum* de Dufay est d'une beauté expressive qu'il convient de souligner, celui de son élève est d'une supériorité de technique étonnante qui le faisait citer comme modèle par les auteurs de traités de composition du XVIe siècle[1].

Un autre type de prose présente chez Josquin une variété et un art achevé : c'est l'*Ave Maria*. Les paroles, qu'on trouve dans les livres d'heures du XVe siècle et du XVIe, passent en revue les divers mystères de la vie de la Sainte-Vierge : les strophes en sont donc bien déterminées et avec un sens nettement défini. Musicalement, l'ensemble forme bien un tout, et cependant, chaque strophe séparée présente un sens complet, et peut en même temps s'unir sans difficulté à une autre : aussi, c'est habituellement sous une forme abrégée que cette œuvre est pratiquement exécutée, l'oreille demeurant néanmoins satisfaite à l'audition d'une partie de ce vrai chef-d'œuvre, telle seulement la strophe *Ave vera virginitas*.

Parmi les proses mises en musique par Josquin Des Prés, il en est une dont la texte peu usité a été sans doute la cause que cette œuvre n'a pas encore retrouvé le succès qu'elle mérite : *Tu solus qui facis mirabilia*. Ici, la forme est très différente, et tout homophonique, dans le genre que j'ai signalé tout à l'heure chez les maîtres flamands : Pierre de la Rue, Brumel, ou Loiset Compère ; elle présente aussi, mais à quatre voix, une certaine analogie avec l'*Imera dat hodierna* que Grossin de Cambrai avait écrit pour la Pentecôte, quelque soixante ans auparavant. Les divisions du *Tu solus* sont marquées tantôt par l'alternance de deux ou trois voix, tantôt par la réunion des quatre. La manière variée dont sont traités les groupes de voix donne l'illusion d'une pièce à deux chœurs : par exemple, le contralto, le ténor, la basse,

1. Glaréan, auquel je fais allusion, le donne dans son *Dodecachordon* sous la forme où les modernes l'ont rééditée. Mais plusieurs éditions du XVIe siècle le donnent intégralement, avec tous les versets, où s'augmente successivement le nombre des voix.

forment un premier groupe, auquel répondent le supérius, le contra, le ténor ; ou bien, au dialogue des deux voix du bas, s'oppose celui des deux dessus, tandis que l'ensemble des quatre voix pour l'entrée, certaines réponses, et la finale, produit l'effet d'un choral puissant et majestueux appelant invinciblement la puissante sonorité d'un orgue [1] :

Tu solus qui facis mirabilia : Tu solus

Creator qui creasti nos : Tu solus redem-

ptor qui redemisti nos....

.... Ad te solum confugimus,

In te solum confidimus, Nec alium adoramus....

Ce dernier thème reprend ensuite avec un autre rythme.

Josquin Des Prés, tout en pratiquant ainsi un art nouveau, reste cependant encore fidèle, par ailleurs, à l'idéal que le Moyen Age s'était fait du motet, en insérant dans sa trame ce qu'on appelait une *teneure*, motif obligé qui soutient l'édifice, mais motif aussi qui peut être totalement indépendant de celui-ci, par ses paroles, ou par le sens qu'il

2. L' * indique des croisements des deux voix du milieu.

évoque. Les véritables maîtres savaient choisir cette teneure avec tact, de telle sorte qu'il pouvait en résulter des allusions intéressantes, des associations d'idées, entre le thème ou les paroles du *tenor*, et les paroles, toutes différentes, du motet : c'est justement à ce rapport, à cette sorte de jeu d'esprit, que les contemporains étaient particulièrement sensibles.

Comme ces architectes du temps de Louis XII ou de François Ier qui introduisaient dans un édifice de style français, des pilastres ioniques ou des chapiteaux corinthiens, ou qui bâtissaient l'église, tel Saint-Eustache de Paris, sur le plan et les proportions d'une cathédrale du XIVe, ainsi pour être un des initiateurs du nouveau style musical, de ce qu'on a appelé assez justement la « musique Renaissance », Josquin reste-t-il encore fidèle parfois à la teneure du Moyen Age.

Un très fameux spécimen de cette forme, chez l'auteur, est la *Déploration* qu'il écrivit sur la mort d'Ockeghem, survenue en 1496, et dont peut-être l'autre Déploration sur la mort de Binchois, dont j'ai déjà parlé, lui avait donné l'idée. Mais, tandis que celle-ci était un véritable motet religieux à plusieurs voix, auxquelles la voix supérieure ajoutait un texte vulgaire, ici quatre voix chantent les paroles, toutes profanes, qui pleurent la mort du grand musicien ; cependant, elles tiennent du motet parce que, écrites dans cette forme, elles sont de plus soutenues d'un bout à l'autre, par la teneure d'une cinquième voix, vagabonde, *vagans*, qui chante pendant ce temps en lentes valeurs, l'introït *Requiem æternam*.

Cette déploration sur Ockeghem est donc, à l'extrême fin du XVe siècle, toujours représentative du vieux « tenor » du commencement du XIIIe, avec un motet aux autres paroles, qui s'échafaude sur lui. Peut-être on pourrait imaginer que Josquin en a agi ainsi pour faire hommage au dernier de ses confrères et de ses maîtres qui ait encore assez couramment employé ce procédé.

Mais il l'emploie aussi dans une pièce célèbre, et où la même raison n'existe pas : son fameux *Stabat mater*, la première fois que cette complainte célèbre ait été mise en chant. On scandaliserait, bien sûr, nombre de personnes, en disant, à brûle-pourpoint, que ce *Stabat* est composé sur une chanson. Or, il y a chanson et chanson, et il y a la manière de la traiter ; là, excellaient les maîtres du contrepoint vocal. Josquin, effet, a d'abord choisi une chanson triste, qui dit la douleur d'une femme en présence de la dépouille mortelle de celui qu'elle a aimée : *Comme femme desconfortée* [1] : là est le trait d'esprit médiéval auquel on était si sensible. Ensuite, comme l'avait fait Dufay dans ses messes, Des Prés transcrit ce thème en valeurs extrêmement lentes. Enfin, la notation de cette partie de chant, dans les originaux, ne porte aucune parole autre que son titre, et présente de fait tous les caractères d'une teneure instrumentale.

1. Voir le bel article de M. Brenet sur cette chanson : *Tribune de Saint-Gervais*, tomes XVIII, p. 289 ; et XIX, pp. 1 et s.

Dans l'édition moderne qu'en a donnée M. H. Expert, on pourra voir l'effet de ce tenor « vagans » se poursuivant ainsi d'un bout à l'autre de la pièce, indépendant en apparence du reste de la composition. Aussi, dans la fort belle exécution qu'en donna M. Raugel il y a quelques années à la Société Hændel, confia-t-il à un trombone, dont la sonorité s'allie si bien à celle des voix humaines, le soin de soutenir au milieu de l' « a cappella », les longues tenues de cette partie : l'effet en était réellement beau. Pour celui qui a étudié avec attention l'histoire du motet depuis ses origines, au XIIe siècle, jusqu'à ses persistances aux environs de l'an 1500, il apparaît comme bien certain que Josquin Des Prés a dû avoir en vue une exécution analogue. Mais, peu d'années après, on exécuta avec paroles ce *tenor vagans* du *Stabat* de Josquin : l'édition donnée à Nuremberg par Petrejus, en 1538, porte, en effet, ici les paroles des principales strophes de la prose, et c'est cette seconde forme sous laquelle Ch. Bordes a reproduit ce chef-d'œuvre.

Le problème n'est donc pas résolu : ou, plus effectivement, admet-il la double résolution qui en a été pratiquée dès le XVe siècle même. Et d'ailleurs, avec la participation instrumentale aux exécutions vocales de ce temps-là, il faudrait tenir compte aussi, dans une certaine mesure, des... « arrangements » que, — déjà ! — on faisait des compositions à la mode. Le *Stabat* de Josquin n'a pas échappé à cette loi ; on en possède, entre autres, à la bibliothèque de Dunkerque, une réduction, pour le luth, destinée à accompagner un soprano chantant en solo, l'instrumentiste pinçant sur ses cordes, autant que faire se peut, les autres parties vocales :

Soprano solo.
Luth ou Orgue
E - ia, ma - - ter, fons
a - mo - - ris,
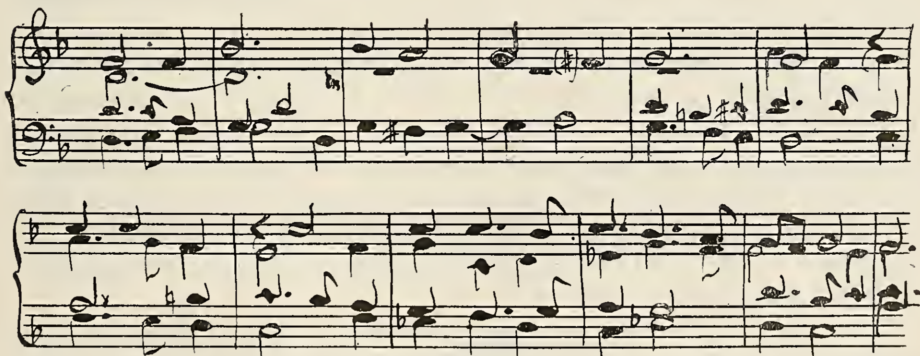
* * *

Enfin, si j'ai rappelé plus haut un mot sur la part que les messes de Dufay ont prise dans l'inspiration de Palestrina, celles de Josquin Des

Prés sont loin d'y avoir été étrangères. Le maître de Cambrai avait donné le modèle, en écrivant tous les morceaux d'après un motif thématique obligé ; le maître de Saint-Quentin fixe définitivement ce modèle, en y joignant, avec l'écriture en canon et en imitations, un art de développement inouï. Des Prés écrivit plus de vingt messes ; la plus célèbre fut celle dont le thème, mis en circulation par Dufay pour ce genre de compositions, devait exciter la verve de tous les compositeurs pendant plus d'un siècle, et servait pour ainsi dire de type au chef-d'œuvre professionnel des chefs de maîtrise d'alors. Palestrina n'échappa pas à cette loi, et c'est pour rivaliser avec la propre messe de Josquin qu'il en écrivit deux autres sur le même thème, le fameux thème de *L'homme armé* [1].

Quelle est l'origine de ce thème ?... On n'en sait rien.

Des musicologues en ont fait une chanson : c'est possible ; mais d'autres ont reproduit de prétendus vers de cette chanson : c'est une erreur. On a pris pour son texte des paroles se trouvant dans un « quodlibet » de Jean Tainturier, de Nivelles, parce qu'elles commencent par les mêmes mots : *L'homme armé*. Mais si nous ne retrouvons rien qui puisse conclure en faveur de l'existence d'une chanson de *L'homme armé*, il ne s'ensuit pas pour cela qu'elle n'ait point existé : son allure est populaire, et point du tout savante ; Dufay, qui en a mis le thème à la mode, ne l'aurait-il pas pris purement et simplement au répertoire populaire du Cambrésis ?

Mes lecteurs savent comment les maîtres de la polyphonie traitaient les thèmes de ce genre : en les dissimulant, pour ainsi dire, dans la trame du contrepoint vocal. Ici, rien de pareil : le thème de *L'homme armé* est celui qu'on met en dehors, que l'on clame bien haut sur les diverses paroles de la messe. Voici comment Josquin l'a superbement magnifié, placé intégralement sur les lèvres de la voix prédominante, accompagné par de merveilleux contrepoints des autres voix, sur l'*Hosanna* de sa messe de *L'homme armé*, que chanta Palestrina, et qui lui servit directement de modèle :



C'en est assez dire, pour montrer combien a été féconde et fructueuse

1. Voir l'article de M. Tiersot sur ce thème, dans la *Tribune de Saint-Gervais*, tome I, fasc. V et s.

la vie d'un tel compositeur : par ses élèves, ses émules et ses imitateurs, Josquin Des Prés est le véritable initiateur et le grand maîtrede la musique de toute une grande époque. La région franco-belge, la France proprement dite telle qu'on la comprenait alors, l'Espagne en partie, l'Italie surtout et plus particulièrement l'école romaine, voilà où rayonna l'école de Josquin Des Prés, voilà les milieux qu'elle imprégna de musique.

Qu'ajouter dès lors ? La musique polyphonique de la grande époque est fondée et vit. Avec Henri Isaac, élève d'Obrecht, le contemporain, l'émule et l'imitateur de Josquin, des formes analogues sont portées en Autriche, en Bavière, dans les Allemagnes. Après eux, qui faudra-t-il immédiatement citer ? c'est Jean Mouton, né à Hollaing, dans le Hainaut toujours, maître de la chapelle des rois de France, parent sans doute de Pierre Mouton, organiste en même temps que lui à la même chapelle, lorsque l'année qui précéda la mort de Josquin, le roi de France et celui d'Angleterre se rencontrèrent entre Ardres et Calais en cette entrevue splendide du Camp du Drap d'or, où les chapelles royales rivalisèrent à l'envi, tant en grandes messes qu'en motets, soutenus des orgues et des instruments militaires. Ces maîtres de la chapelle du roi étaient aussi peut-être parents, en tout cas, compatriotes, de Denis de Hollaing, qui avait alors succédé à Obrecht comme maître à la chapelle de Cambrai. Et tant d'autres encore, mais après Josquin surnommé, le premier, le « prince de la musique ».

*
* *

En notre époque si friande de documents de tout genre sur les sujets qui l'intéressent, on aimerait à connaître les divers portraits, longtemps conservés, de Josquin Des Prés, pour en comparer les traits communs, et savoir si peintres ou graveurs ont entendu transmettre à la postérité les traits exacts du maître. L'un de ces portraits se trouvait dans la propre maison du prévôt de Condé, et, badigeonné à plusieurs reprises avec le mur sur lequel il était fixé, fut retrouvé fortuitement, en 1846, lorsqu'on démolit la vieille maison de Josquin pour construire une caserne. Voici comment s'exprime un publiciste local, dans un article publié quelques années plus tard : « En démolissant la cheminée un maçon trouva collé sur le mur un morceau de parchemin raccorni sur lequel cinq ou six générations avaient peut-être passé cent couches de chaux. Ce chiffon tomba entre les mains d'un employé du Génie, qui le gratta, le lava, et découvrit une tête d'homme sous la croûte épaisse de plâtre qui le couvrait ; au bas était écrit : Josquinus Pratensis [1]. »

Qu'est devenu ce portrait ?

Un second portrait du maître se trouvait en buste à Bruxelles, dans l'église Sainte-Gudule, où un monument lui était érigé. Il fut lui aussi

1. A. Delbauwe, dans la *Flandre illustrée*, cité par F. de Ménil dans une étude sur *Josquin de Près* (sic), Paris, 1897, p. 29.

comme nombre de souvenirs de Josquin à Condé, détruit à la Révolution; au-dessus de ce portrait on lisait l'inscription suivante, rapportée par Vander Sraeten d'après Sweertius :

O mors inevitabilis
Mors amara, mors crudelis,
Josquinum dum necasti,
Illum nobis abstulisti,
Qui suam per harmoniam
Illustravit Ecclesiam.
Propterea dic, musice :
« Requiescat in pace, Amen. »

(O mort inévitable, mort amère, mort cruelle, quand tu frappas Josquin, tu nous l'enlevas, lui qui par son harmonie illustra l'Eglise. A cause de cela dis, musicien : « Requiescat in pace. Amen. »)

Enfin, un troisième portrait, qui est peut-être la copie du précédent, et qui, celui-là, est conservé, se trouve dans le tome I de l'*Opus chronographicum* de Pierre Opmeer, publié à Anvers en 1591. L'auteur du livre décrit d'ailleurs ainsi la physionomie du maître telle qu'elle était exprimée sur le monument dont on vient de parler :

« Conspicitur Josquinus depictus Bruxellis in D. Gudulæ, in tabula arae dextrae ante chorum, honesta sane facie ac blandis oculis. » (« On voit Josquin peint, à Sainte-Gudule de Bruxelles, sur un tableau de l'autel placé à droite devant le chœur, d'un visage honnête et aux yeux aimables. »)

Et, comme Opmeer enrichit sa description d'une gravure sur bois représentant Josquin, on peut supposer à juste raison qu'il entend reproduire le tableau en question [1].

L'année 1921, quatrième centenaire de la mort du « Prince de la musique », n'amènera-t-elle pas aux endroits qu'ils illustrèrent la restauration des souvenirs josquiniens ? On aimerait voir à Condé-sur-Escaut la reproduction de la modeste épitaphe du maître, jointe à celle du monument bruxellois et de l'inscription qui l'accompagnait. Est-ce trop demander pour perpétuer aux yeux du vulgaire le souvenir tangible de l'incomparable maître que fut Josse Des Prés, le véritable fondateur de l'*a cappella*, de la polyphonie vocale pure ?

A. Gastoué.

1. Vander Straeten l'a fait connaître et l'a reproduite pour la première fois dans ses *Curiosités de l'histoire musicale des Anciens Pays-Bas*, Paris et Bruxelles, 1867, p. 72-73. On pourra comparer la *Neue Bibliothek* publiée chez Schott par Jansen, dont le t. V contient également, avec des œuvres choisies, le portrait de Josquin.





NOUVELLES ET COMPTES RENDUS

Le Congrès de Strasbourg.

Le Congrès Général de Musique Sacrée s'annonce comme devant être fort important. Nombre de Scholæ et de maîtrises seront représentées, comme aussi des congressistes isolés. Nos lecteurs ont pu trouver, le mois dernier, les annonces les plus détaillées des réunions et de l'organisation due au Comité local présidé par l'excellent M. le chanoine Victori, maître de chapelle de la Cathédrale, assisté des non moins zélés MM. A. Schmidlin et O. Schiess.

Notre cher maître et ami, M. le chanoine L. Perruchot, a bien voulu accepter de présider effectivement le Congrès : il faut que ce soit, pour l'œuvre accomplie depuis trente ans dans la musique d'église, et dont il fut le grand, autant que modeste, initiateur, la reconnaissance publique et légitime de tant d'efforts.

Que nos amis soient nombreux dans la capitale alsacienne ! A eux tous, nous donnons rendez-vous à Strasbourg du 26 au 31 juillet !

Le VIe centenaire de Dante à Paris.

L'année 1921 est l'année des centenaires : de Napoléon à Dante et à Josquin des Prés sans compter le grand organiste flamand Sweelinck, que l'on célébrera en octobre. — Même non musicaux les centenaires sont prétextes à musique : mais, pour Dante à Paris, la musique fut choisie tout particulièrement. Les fêtes de Dante s'ouvrirent par une solennelle réunion à l'église Saint-Séverin, sous la présidence de S. E. le cardinal Dubois, avec un magistral discours de Monseigneur Batiffol : si Dante est venu à l'Université de Paris, comme le rapporte la tradition florentine presque contemporaine, il a prié à cette église, d'où un tel choix. Les organisateurs firent appel à M. Vincent d'Indy et aux chœurs de la Schola pour les chants : ils donnèrent le *Christus vincit* et le *Regina cœli* liturgique, et, au salut, un choix merveilleux de pièces de la Renaissance, surtout italiennes, avec le nom de Palestrina en tête. Le maître Widor était au grand orgue, et joua trois des plus beaux chorals et préludes de J.-S. Bach.

Plus tard, M. Pirro fit une conférence, sous l'égide de l' « Union « Intellectuelle franco-italienne », sur la musique inspirée par l'œuvre de Dante, et surtout sur les compositions de Liszt, une certaine sonate pour piano, première forme de sa *Symphonie dantesque*, dont la trilogie, traduction sonore de la « divine » Comédie, se clôt par un final

avec chœurs, où successivement les voix diverses clament le *Magnificat* sur les tons liturgiques, tissus dans la marche orchestrale.

Enfin le 3 juin, la grande manifestation organisée à la Sorbonne par l'Union des grandes associations, sous la présidence de MM. Millerand et Poincaré, faisait place à la musique du temps même de Dante, grâce à l'initiative de M. le professeur Hauvette, le principal organisateur de cette séance, et de notre ami et ancien collaborateur de cette revue M. A. Pirro, professeur d'histoire de l'art musical à la Sorbonne. On avait entendu mettre au programme un choix de quelques pièces de musique française que Dante a pu apprécier à son passage à Paris : un chœur et un petit orchestre de volontaires, étudiants et étudiantes des Facultés, de la Schola, et de divers cours, — sans compter l'aide sympathique de maîtres de la voix et de l'orchestre, qui s'étaient modestement dissimulés parmi les exécutants — donna sous la direction de M. Gastoué :

Orientis partibus, le fameux « conduit » de l'Ane, dans sa version polyphonique et mesurée, telle que la présente le manuscrit de Beauvais ; le rondel de Jehannot de l'Escurel, *A vous dame débonnaire*, pour voix d'homme (unisson) et accompagnement, réalisé par les altos représentant l'antique « vièle », et la harpe, (les pièces de ce trouvère nous sont toutes parvenues avec leur « tenor » et « contratenor » d'accompagnement instrumental) ; — deux motets enfin : le célèbre *In Bethleem* avec son triple *Chorus Innocentium,* dont un trombone et un basson soutenaient la grave « teneure » et le quadruple, et dont l'exécution produisit une profonde impression ; puis le *Descendi in hortum* chanté par les voix d'hommes, tandis que les dessus le glosent en l'honneur de la Vierge Marie, *Gaude*, *Mater Ecclesia*, avec des accents dont on retrouve l'équivalent chez Dante : les violoncelles et basson, renforcés, dans la seconde moitié, du trombone basse, sonnaient la teneure, formée de l'intonation deux fois répétée, en lentes valeurs, de l'*Alma Redemptoris,* tandis que la harpe réalisait les accords, et que la flûte doublait à l'aigu le soprano, planant au-dessus des altos et des violons graves.

En résumé, excellente impression pour les auditeurs, et présentation très réussie de musique française — surtout religieuse — du moyen âge. Ajoutons que, si Dante ne les a pas entendus à Paris, il a pu néanmoins goûter ces mêmes accents à Florence : l'*In Bethleem* est basé, en effet, sur une pièce d'un organiste de Notre-Dame de Paris, dont la plus ancienne copie conservée était déjà à Florence au XIVe siècle.

PARIS. — *Le monument Guilmant au Trocadéro.*

Le samedi 21 mai, — tandis que notre dernier numéro était déjà à l'imprimerie, — une inauguration avait lieu, qui ne saurait laisser indifférents les amis de la musique religieuse. Au palais du Trocadéro, on célébrait la réception solennelle du monument élevé pour commémorer le cher maître Alexandre Guilmant, qui, tant d'années, y poursuivit la série de concerts d'orgue qu'il y avait fondés.

***

M. Mutin, le grand organier, successeur de Cavaillé-Coll, présidait le comité d'initiative qui avait mené à bien cette œuvre ; M. Paul Léon, directeur des Beaux-Arts, représentait le gouvernement ; M. Vincent d'Indy, la *Schola*, et M. Widor, le Conservatoire. Chacun d'eux prononça une allocution de circonstance : M. d'Indy, au nom de la *Schola* tout entière, apporta son témoignage vibrant et rappela quelques traits frappants du maître disparu. Nous reproduirons l'allocution de M. d'Indy dans notre prochain numéro.

= Parmi quelques manifestations musicales intéressant l'art religieux à Paris, — en dehors des églises, bien entendu, où, à part quelques exceptions, on n'a ni le temps, ni le loisir, ni la plupart du temps le goût de s'y consacrer, — il faut mentionner, en mai, la messe de *Requiem* célébrée à la chapelle des Carmes par les soins du Congrès des Écrivains catholiques, qui firent appel au R. P. Dom L. David, de passage à Paris, pour en préparer et diriger le chant grégorien, exécuté par une nombreuse Schola de volontaires, et qui fit une noble et pieuse impression. Il faut encore mentionner la réunion donnée, à la Schola, par le Comité de Secours aux églises dévastées, sous les auspices des « Amis de l'Art Liturgique » : le programme, confié à Mme Jumel, professeur à la Schola, allait des anciens aux modernes : pièces religieuses et populaires, chant grégorien, polyphonie moyen âge, pièces renaissance, en formaient la trame substantielle. Gros succès.

= En juin, la *Cantoria* sous la direction de M. Jules Meunier, maître de chapelle de la basilique Sainte-Clotilde, redonnait dans la Sainte-Chapelle l'exécution de la *Messe du Pape Marcel* qui avait eu un si brillant accueil l'an dernier. — Puis, la solennité de saint Jean-Baptiste donnait aux Amis de l'Art liturgique, sous la présidence de Mgr Batiffol et la direction du R. P. Dom Beyssac, l'occasion de réunir, en l'église Saint-Pierre de Montrouge, une nombreuse assistance de Scholæ libres, surtout féminines, pour y célébrer, en pur grégorien, depuis l' « heure » de Tierce jusqu'au Complies, une journée liturgique en l'honneur du Précurseur, patron aussi des chanteurs d'église, ne l'oublions pas ;

Ut queant laxis Resonare fibris...

S. E. le Cardinal Dubois officiait et prit soin de la circonstance pour rappeler ses désirs sur la restauration grégorienne et la réforme de la prononciation dans le diocèse de Paris, sous la devise : *Una fides, unus cantus, una lingua.*

Musique populaire arménienne. — Paris, en son accueillant et bienveillant cosmopolitisme, permet les réunions les plus diverses, et les manifestations les plus rares : il nous faut dire un mot du très beau *Concert choral Arménien* donné le 25 mai, dans la salle des Ingénieurs civils, par les soins de MM. Sarkissian et Toumadjan.

La musique religieuse et populaire des Arméniens est trop peu connue de notre Occident : on sait peu que cette nation est par excellence, en Orient, douée à un haut degré du génie poétique et musical, et

parmi ses artistes modernes, le désir d'unir la polyphonie occidentale à la plasticité de la mélodie de là-bas a suscité de nobles émulations. La séance dont nous parlons a été consacrée principalement à la présentation des chansons populaires recueillies dans les diverses provinces de l'Arménie, par le R. P. Komitas Wardapet, l'illustre moine d'Etchmiadzin, et harmonisées par lui, tantôt par accompagnement de piano, tantôt pour chœurs sans accompagnement à 4, 5, 6 et jusqu'à 10 voix.

La beauté intrinsèque de ces mélodies, leurs caractères variés, sont admirablement soutenus par le magistral contrepoint du P. Komitas, dans le travail duquel l'œuvre du musicologue est enveloppée et dissimulée par l'écriture exquise de l'harmoniste. Ce qui ne fut pas moins admirable, c'est l'art avec lequel les chœurs recrutés pour la circonstance parmi les représentants de la nombreuse colonie arménienne à Paris, ont exécuté et interprété ces œuvres. Beaucoup de ces exécutants n'étaient point musiciens, et ont chanté avec une précision et un art étonnants : il est vrai que le feu sacré de MM. Sarkissian et Toumadjan, deux des principaux élèves du maître, les enflammait de cette ardeur dont il faut avoir vu brûler les Orientaux dans l'amour de leur art.

Il y a là une grande et belle leçon, et de respect de la tradition, et d'écriture musicale, en même temps que de discipline et de pure beauté artistique. A. G.

Londres. — *Le nouvel orgue de la Cathédrale de Westminster.* — Nous avons eu l'occasion, dans les temps qui ont précédé la grande guerre, de donner des devis d'orgues récentes ; entre autres, pour la facture anglaise, celui de la cathédrale de Liverpool. Aujourd'hui, se présente l'occasion de dire un mot du très remarquable devis présenté par la fameuse facture Willis et Lewis pour la cathédrale de Westminster. S. E. le Cardinal Bourne a tenu à doter sa cathédrale d'un instrument type doué de tous les progrès modernes : propre à la fois à l'interprétation des pièces des diverses écoles anciennes et modernes, et à l'accompagnement de l'ensemble des fidèles. La construction va en être commencée, et voici la « spécification » de ses divisions, où nous laissons le nom même de chaque jeu tel qu'il figure dans l'original, avec le mélange, habituel aux facteurs anglais, des termes anglais, français, allemands, correspondant à l'origine de chaque jeu.

Grand Orgue, 15 jeux.

Double Open Diapason [1]	16 pieds	Flûte ouverte	4 pieds
Open Diapason nº 1	8 —	Twelfth [3]	2 2/3
— — 2	8 —	Fifteenth [4]	2 —
— — 3	8 —	Grand Chorus, [fournitures] 15, 19, 22, 26 et 29	5 rangs
Flûte Harmonique	8 —	Double Trumpet (à pression renforcée)	16 —
Quint [2]	5 1/3	Trumpet (à pression renforcée)	8 —
Octave	4 —	Clarion (à pression renforcée)	4 —
Principal	4 —		

1. Montre.
2. C'est un « gros » Nazard.
3. Douzième : « petit » Nazard.
4. Doublette.

Swell Organ, 13 jeux, tremblant, chambre expressive.

Violone.	16 pieds	Fifteenth.	2 pieds
Open Diapason.	8 —	Harmonics 17, 19 & 22 [fournitures].	3 rangs
Rohr Flûte.	8 —	Oboe.	8 —
Echo Gamba.	8 —	Tremulant.	
Voix Celeste.	8 —	Waldhorn. . . } à pression renforcée.	16 —
Principal.	4 —	Trompette harm. }	8 —
Suabe Flûte (Triangular). .	4 —	Clarion. . . . }	4 —
Twelfth.	2 2/3		
Harmonic Piccolo.	2 —		

Positif, 9 jeux.

Contra Dulciana.	16 pieds	Twelfth.	2 2/3
Open Diapason.	8 —	Fifteenth.	2 pieds
Stopped Diapason [1] de bois.	8 —	Cornet.	3 rangs
Principal.	4 —	Trumpet.	8 —
Nason Flûte.	4 —		

Solo et Bombarde, 13 jeux, deux accouplements, tremblant et chambre expressive.

Violoncello.	8 pieds	Cor anglais.	16 pieds
Tibia (ouverte), de bois. .	8 —	Clarinet.	8 —
Viole d'orchestre.	8 —	Tremblant.	
Salicional.	8 —	Contra Tuba. } à pression renforcée et harmoniques	16 —
Unda Maris.	8 —	Tuba. . . . }	8 —
Concert Flûte (Harmonic). .	4 —	Tuba Clarion. }	4 —
Salicetina.	2 —		

Jeux non renfermés dans l'expression:

Grand Tuba, de 8 p. (que l'on pourra jouer en 16 p., 8 p., et 4 p., par le moyen d'appels en octaves).

Anches du G. Orgue sur solo.

Anches du Récit sur solo.

On remarquera qu'à l'exception de l'unique bourdon du positif, et du nouveau jeu de *tibia*, tous ces jeux sont de métal.

Pédale, 15 jeux.

C'est ici que l'ingéniosité des facteurs anglais s'est donné carrière, car, par un système raisonné d'emprunts et d'« extensions» de jeux, les jeux réels de ce clavier sont seulement six :

Double Open Diapason.	32	p. parlant aussi comme :
Open Diapason	16	
Principal.	8	
Superoctave	4	
Great Bass, de bois	16	»
Octave	8	
Superoctave	4	
Contrabasso, de bois.	16	
Sub Bass, de bois.	16	»
Flûte (bouchée).	8	
Contra-Trombone.	32	»
Trombone.	16	
Clarion.	8	
Grand Ophicléide.	16	

Un violon de 16 et une dulciana de 16 sont empruntés au « swell » et au positif.

1. Bourdon ; bois. — Le *seul* bourdon de tout cet orgue, aux manuels.

Vingt accouplements et tirasses, trente-un pistons pneumatiques assurant les combinaisons les plus variées sont prévus. Disons enfin que les pressions de vent, proportionnées aux diverses espèces de jeux, deviennent formidables pour les trombones, tubas et le grand ophicléide : elles sont respectivement :

Au G. O. — de 4 pouces 1/2 (10 centimètres), et 12 (30 cm.) pour les anches;

Au Récit. — 5 pouces (12 cm. 1/2) et de 15 (37 cm. 1/2) pour les anches;

Au Positif. — 3 pouces (7 cm. 1/2).

Au Solo. — 6 pouces (15 cm.) et 30 (75 cm.) pour les tubas.

A la Pédale : Fonds, 4 1/2, 5 et 6 ; trombones 20 (50 cm.) ; le grand ophicléide, 30 (75 cm.) [1].

Inutile de dire que seuls les systèmes pneumatique et tubulaire, perfectionnés à un degré éminent, peuvent permettre de telles modifications à l'ordonnance que les grands orgues du XIXe siècle nous avaient rendue familière.

La dépense complète est estimée à 16.000 livres sterling (400.000 fr. valeur nominale) ; on va toutefois commencer par mettre en place les principaux claviers et les organes indispensables, réservant à plus tard le soin de le compléter.

Un mot encore : ce très important instrument, puisque, parmi ses soixante-sept jeux, il contiendra un « double diapason » ouvert de 32 pieds, un jeu d'anches donnant le même ton, onze seize pieds, des fournitures harmoniques aussi poussées qu'à l'orgue de Notre-Dame de Paris, cet orgue n'aura pas de tuyaux visibles : aucune montre apparente, rien qu'une colonnade et des panneaux à jour, suivant un type maintenant habituel en certains pays.

1. Pour donner une idée de comparaison, disons que les pressions communément usitées jusqu'ici pour les fonds ne dépassaient pas 7 centimètres 1/2 en moyenne et 20 au plus pour les grands jeux, elles vont donc jusqu'à être décuplées pour certains jeux de ces nouveaux instruments.

= Nous remettons au prochain numéro d'intéressantes correspondances de province et de l'étranger, de Biarritz, Grenoble, Genève, Malines, etc.





L'alleluia de la messe votive de saint Joachim

Nous avons indiqué, dans notre dernier numéro, comment la récente réédition officielle du Missel ajoutait un texte jusqu'ici non contenu dans les livres romains, pour la messe de saint Joachim. Comme il peut être utile à diverses églises, nous en donnons aujourd'hui le chant, approuvé déjà depuis une dizaine d'années pour certaines régions où la fête de ce saint est susceptible d'être célébrée au temps de Pâques, à cause de la date où elle est inscrite dans les calendriers locaux. Ce chant n'offre d'ailleurs rien qui soit particulièrement digne de remarque, et nous le donnons ici à titre de documentation et à cause de son intérêt pratique :

I. Al- le- lu- ia. ℣. Potens in ter- ra e- rit se

men e- - jus : gene-rá- ti- o re-ctó- rum * be-ne- di- cé- tur.





Les récents Oratorios de M. Joseph RYELANDT

MARIA — AGNUS DEI

Il y a douze ans, j'avais l'honneur d'annoncer et d'analyser, dans la *Tribune de Saint-Gervais* (1909), le premier grand oratorio de M. Ryelandt, édité chez Novello et exécuté à Rotterdam : *l'Avènement du Seigneur*. Depuis lors, le musicien brugeois, qui a aujourd'hui 50 ans, a continué à produire, à la fois dans tous les domaines, des œuvres importantes et extrêmement nombreuses. Sa fécondité — dans la musique de chambre surtout — a quelque chose de déconcertant, d'un peu choquant même, tant nous sommes déshabitués de la bienheureuse abondance des maîtres classiques, tant l'inspiration aisée, jaillissante, est chose rare de nos jours, tant l'art contemporain de l'avant-dernier bateau est compliqué, riche et laborieux. Si l'on considère l'ensemble de ses œuvres *éditées*, sans tenir compte, par conséquent, du degré de haute beauté expressive et de riche musicalité atteint par ses deux dernières symphonies et certaines sonates, ses sonates de piano surtout, écrites pendant la guerre, on sera porté à mettre sa production instrumentale, qui est assez inégale, en dessous de sa production lyrique. Les meilleurs de ses œuvres de chambre montrent, à côté de cette spontanéité mélodique, de ce charme expressif qui les caractérise, une belle et très moderne écriture, mais qui reste, tout de même, éloignée de la somptuosité sonore des jeunes écoles française et russe, comme de l'originalité extérieure, de l'ingéniosité piquante ou cocasse de nos modernistes. On les mettra mieux à leur place, quand le goût de l'extrême raffinement en art se sera un peu émoussé.

Mais c'est principalement comme compositeur lyrique et rénovateur contemporain de l'oratorio qu'il faut apprécier M. Ryelandt. Là ses dons de mélodiste peuvent s'épanouir en toute liberté ; son inspiration si franche, si pure, si originale *par l'intérieur*, y acquiert sa plénitude, et la simplicité expressive du discours, la limpidité et la sobriété du revêtement musical apparaissent ici comme d'éminentes qualités.

Le groupe de ses compositions religieuses contient d'abord les nombreux chants spirituels sur des textes bibliques, des poèmes de Gezelle, etc. ; ensuite les drames sacrés : *Sainte Cécile*, trois actes (Ed.

Muraille) et la *Parabole des Vierges*, un acte (Breitkopf) ; puis une série de petite cantates dramatiques : *la Nuit obscure de l'âme* d'après saint Jean de la Croix, le *Saint Sang*, la charmante *Idylle mystique* (Ed. mutuelle), et l'exquis *Bon Pasteur* (Breitkopf), d'une suavité toute franckiste ; enfin le petit oratorio pour soprano et chœur *Purgatorium* (Muraille) et, dominant le groupe comme trois monuments de foi et d'art fervent, les trois vastes oratorios : *L'Avènement du Seigneur*, (Novello), *Maria* (Breitkopf), *Agnus Dei* (Ed. mutuelle)[1]. Et le rêve de l'auteur est de compléter cet ensemble par une œuvre intitulée *Christus Rex* et par une cantate sur la *Sainte Trinité*.

Bien que la série de ces oratorios n'ait pas été conçue, dès le début, suivant un plan arrêté d'avance, ils forment, en fait, un cycle grandiose embrassant l'ensemble du mystère chrétien sous ses divers aspects : la Rédemption, la Sanctification de l'âme, la Médiation de Marie, le Sacrifice eucharistique, centre de l'Eglise, le Règne terrestre du Christ. Abstraction faite de sa réalisation musicale, considérée en elle-même, cette conception, certes audacieuse, se distingue par un caractère très notable, qui, je crois, ne se retrouve ailleurs que dans les oratorios de Sir Edward Elgar. Sans nullement vouloir faire sortir la musique de sa sphère naturelle d'expression et d'émotion, sans l'incliner à devenir abstraite et didactique (ce qui est la pire horreur), sans l'entraîner jamais hors des voies du lyrisme et du dramatisme, ces poèmes d'oratorios se soucient beaucoup plus de *l'idée* mystique à suggérer, que du tableau pittoresque à brosser, ou de la scène pathétique à faire. Ce ne sont même pas uniquement des pages évocatrices de pur sentiment chrétien de pure émotion. Le sentiment ici s'accroche à tout un système d'idées transcendantales et nous y ramène. Et l'œuvre s'efforce de faire revivre en nous, par la voie du sens et du sentiment, bien entendu, ces réalités splendides et profondément émouvantes aux yeux du croyant qui vit sa foi : la triple venue du Christ (dans ce monde, en nos âmes, au dernier jour), le drame de sa Grâce, son sacerdoce éternel, son immolation liturgique, sa royauté en lutte avec celle du Prince de ce monde... Le Christ est presque toujours le personnage central du drame, envisagé tantôt comme sauveur et juge, tantôt comme prêtre et victime, tantôt comme lumière du monde et roi des âmes. La conception est donc radicalement « chrétienne » enracinée au vif de notre foi surnaturelle, à côté de laquelle tous les déismes, les naturismes, les panthéismes nous semblent d'écœurantes vanités. Par l'effet de leur sincérité totale, ces œuvres sont donc, et ne rougissent nullement d'être « apostoliques ». Comme le disait, à propos de *Maria*, notre éminent confrère, le musicologue Paul Bergmans, « c'est cette complète compréhension, cette assimilation intime du sujet, qui permet au musicien de

1. La *Quatrième Symphonie, avec chœur* dans le final sur le *Credo* de la Messe peut être comprise parmi ces productions lyriques. L'oratorio *De XIV Stonden*, les XIV stations) écrit par l'auteur au début de sa carrière, fut détruit dans la suite. M. Ryelandt ne retint de cette partition inégale que la page dont il s'inspira 20 ans plus tard pour écrire l'interlude symphonique *Via dolorosa* dans l'*Agnus Dei*.

trouver des accents adéquats, d'une émotion si sincère et par conséquent si prenante. Il aime la Vierge et il fait partager son amour. [1] »

La musique de M. Ryelandt a, en effet, des qualités d'émotion et de force persuasive peu communes. « Fondant son inspiration, continue le même critique, sur d'admirables thèmes liturgiqués, il la soutient par une foi que l'on sent aussi profonde que sincère. C'est avec une sorte d'enthousiasme communicatif qu'il a su faire ressortir tout l'intérêt de son sujet. Ses chants nobles et d'une belle plasticité exercent une action invincible sur les auditeurs, qui restent constamment sous le charme de la pensée religieuse sans austérité comme sans mièvrerie. La forme n'est pas moins remarquable : c'est la langue classique que parle M. Ryelandt, mais il la parle en maître, et il nous démontre qu'elle reste amplement suffisante pour exprimer avec précision, et même avec un relief pittoresque, des idées originales. Aucune innovation audacieuse ou tapageuse, aucune recherche subtile; mais aussi aucune formule conventionnelle ou banale, aucune imitation servile. Aucune raideur non plus, mais un style souple, coloré, traduisant l'amour mystique, tout à tour avec douceur ou avec force, mais toujours de manière intéressante. »

Cette langue, — qui, on ne l'a pas assez remarqué, est, par l'accent, l'allure, l'atmosphère harmonique, parfaitement *moderne* (si elle ne l'était, jamais de la vie elle ne produirait l'impression susdite) — a, en effet, un aspect classique et traditionnel, de par sa simplicité, sa sobriété, son éloignement des procédés raffinés et séducteurs de l'impressionnisme [2]. Et l'on conçoit qu'on lui ait reproché avec aigreur et dédain de s'être maintenue volontairement en dehors de notre modernisme musical, de cette chasse à l'inattendu, qui nous a menés où vous

1. Cet article, l'un des plus compréhensifs qui furent écrits sur Ryelandt, parut dans la *Flandre libérale* de Gand (10 juin 19). D'autres critiques réputés comme MM. Van den Borren, Closson, D. Alaleona (*Rivista musicale italiana*, 1913) et de Golesco (*Revue cathol. des idées et des faits*, 15 avril 1921) ont, de même, rendu hommage à la noble inspiration de l'auteur, à l'élévation de son lyrisme, à la beauté et à l'intérêt de sa forme. Il est piquant, mais nullement anormal de constater, qu'en regard de ces avis qui font autorité, c'est dans une partie de la presse catholique que l'hostilité sourde ou déclarée et le dénigrement aveugle ont surtout sévi. Le critique anonyme du *XXe siècle* estime qu'*Agnus Dei*, comme inspiration religieuse,... est inférieur au *Noël* d'Adam et au *Crucifix* de Faure, et conseille à l'auteur, qui n'a pas la bosse de l'art religieux, de faire plutôt un opéra flamand ou un oratorio laïque sur l'épopée de l'Yser (sic !) Lors de l'exécution de l'*Avènement* à Rotterdam, ce fut de même le grand journal catholique hollandais *De Maasbode* qui sortit l'article le plus injurieux. Cette hostilité est allée en croissant chez certains, tout en se raréfiant, tandis que montait l'admiration enthousiaste de beaucoup, de sorte que le musicien brugeois est aujourd'hui extrêmement discuté : c'est un excellent signe.

2. Mais on ne peut pas l'appeler « style ancien ». Contrairement au dire de M. Closson (*Indépendance belge*, 24 avr. 21) nous trouvons que M. Ryelandt s'est nettement écarté de l'esthétique conservatrice et sévère de son maître Tinel, et que l'etiquette de « néo-classique » ne lui convient guère. Il n'a jamais adopté, ni ce culte *tyrannique* pour les maîtres ni cet éloignement obstiné pour toutes les tendances nouvelles, qui ont contribué à donner à la musique de Tinel cet air de parenté un peu obsédant avec les romantiques allemands ; ceci dit sans vouloir diminuer sa gloire. Nous appellerions Tinel plutôt un « néo-romantique ».

savez. Attitude d'autant plus consciente que M. Ryelandt admire et aime sincèrement Debussy et Ravel, comme il est un fervent de d'Indy, Fauré, Dukas, Schmitt, etc., et s'intéresse à tout art d'avant garde... qui reste de l'art. Affaire de tempérament, et plus encore de vocation. Un artiste de culture classique, épris de langage clair et de construction robuste, pour lequel passent avant tout le soin de l'expression, la communication du sentiment et de l'idée, écrira autrement que l'artiste de sentiment tendu, épris de *mordant* et de nouveau dans la forme, ou que le chercheur de subtilité et l'abstracteur de quintessence. Et surtout, s'il s'est choisi un domaine aussi spécial que l'oratorio mystique, s'il a conçu l'ambition de faire œuvre d'initiation religieuse en même temps qu'œuvre d'art, comment ne serait-il pas invinciblement induit à utiliser les formes les plus claires et les plus simples, sans se préoccuper des dernières modes ? Libre à Nietzsche de réclamer un art nouveau, « divinement factice... un art seulement pour les artistes ». Libre à nos surhommes de se contenter comme ils peuvent, en contemplant leur nombril. « Cette formule de Nietzsche, m'écrivait récemment l'auteur d'*Agnus Dei*, ne conviendra jamais à des temps tragiques comme les nôtres et pour des artistes qui ont un peu conscience de leur mission sociale... Je me sers d'une langue « traditionnelle » parce qu'elle me convient, et que je n'ai pas d'autre prétention que de faire comprendre ce que j'ai à dire. » Nous venons lire dans *Le Pauvre sous l'escalier* d'Henri Ghéon ces paroles lumineuses : « Le sens profond des mots me touche davantage que leur son et leur couleur. » C'est bien cela. Et c'est toute une esthétique.

Sans doute, il y a un revers à la médaille, et cette esthétique très noble, très belle et saine, est périlleuse aussi : elle ne convient qu'aux forts. Pour peu que l'inspiration faiblisse, l'usure du style apparaît, « tandis que, dit fort bien M. Closson, le moderniste possède à sa disposition tout un arsenal d'effets, à bon marché d'ailleurs, qui donnent le change à l'auditeur médusé ». De faiblir ainsi et de montrer l'usure, cela arrive parfois à M. Ryelandt, au cours de ces longues partitions ; il arrive que, non les thèmes significatifs qui, si simples soient-ils, sont toujours pleins d'expression sincère et touchante, — mais dans telle formule passagère (par exemple celle du chœur final de la Ire partie d'*Agnus Dei*) la candeur semble trop voisine d'une facilité un peu fade, à la Gounod. Défaillances transitoires, vite réparées par tant de belles, profondes et puissantes pages. Et le charme agit, soutenu d'abord par l'intérêt d'une orchestration toujours pleine, claire et bien aérée, ensuite par le lyrisme généreux et la noblesse du discours musical, enfin par la maîtrise de la grande construction chorale. Ce qui dépasse tout dans *Agnus Dei*, ce sont les vastes ensembles, combinés avec le quatuor vocal, qui dominent la 3e, la 4e et la 5e parties. Ce sont des fresques grandioses et vibrantes d'émotion, comme il semblait que la musique moderne ne devait plus en produire.

Dans ces belles œuvres, la haute inspiration religieuse apparaît avec toutes ses ressources, sous son double aspect de sérénité extatique, et de

passion humaine. Quels purs exemples de lyrisme angélique : ces chants du Séraphin dans *Agnus Dei* , ce cantique de Marie dans *Maria* ! Quels touchants exemples de lyrisme passionné : tout ce rôle d'Ève dans *Maria*, cette superbe scène du Confesseur, de la Vierge et du Martyr dans *Agnus Dei*. Et ici, bien entendu, quand l'accent devient frémissant, le mélos s'intensifie et le langage orchestral se pare de toutes les richesses désirables. Les rares passages faibles dans *Agnus Dei* (outre le chœur cité plus haut) sont ceux où l'élément pittoresque ou plutôt descriptif est dominant, comme le récit de l'historien qui situe la scène du lac de Galilée ; d'autres récits, où l'élément évocateur est plus directement expressif de sentiment, sont parfaits.

Ces deux aspects que je viens de dire de l'inspiration mystique se trouvent confondus dans l'expression de la divine Personne du Christ, où se fusionnent ineffablement la Divinité et l'Humanité. Dans l'*Avènement du Seigneur*, comme dans le *Bon Pasteur*, M. Ryelandt avait déjà fait parler a Personne adorable avec une justesse d'accent extraordinaire, mêlant les effusions les plus touchantes de l'Homme aux manifestations souveraines du Dieu. Dans les 1re, 2e et 5e parties d'*Agnus Dei*, les discours du Christ sont traités avec le même bonheur, la même simplicité extrême, le même souci de s'effacer devant l'idée exprimée, devant la parole vivante et vivifiante. De telles entreprises sont nécessairement le désespoir d'un artiste, qui mesure la distance entre l'idéal et sa réalisation, entre sa pensée et son désir ; mais cette impuissance est de la nature même de l'art sublime et en constitue l'éloquence. Il en résulte aussi que l'interprétation de ces œuvres est très difficile. La musique de Ryelandt demande une exécution extrêmement nuancée et expressive ; et où trouver les interprètes dont l'intelligence et le cœur seraient à la hauteur de tels rôles, et pour qui le Christ n'est pas un dieu... comme les autres ?

Il y aurait bien des choses à dire encore sur l'originalité mélodique de M. Ryelandt — que certains s'obstinent à nier, parce qu'ils ne conçoivent que l'originalité des formes extérieures : — sur ce caractère de jeunesse, de candeur, de joie pastorale, de franchise rhytmique et d'optimisme résolu (à côté de la sentimentalité la plus intense et la plus émue), qui oppose sa mélancolie à celle d'un Franck ou d'un Brahms et fait que pour lui le monde affectif des sentiments et des émotions baigne dans une atmosphère d'espérance et d'amour qui transforme presque la foi en intuition. Mais c'est là une étude plus directement musicale, que nous ne pouvons faire ici.

Il faudrait aussi opposer son esthétique aux tendances diverses de l'heure présente ; établir enfin les rapports d'une telle inspiration, d'une telle conception de l'oratorio et de l'art chrétien en général avec les directives de la renaissance religieuse contemporaine, qui, bien différente des renaissances inspirées par le romantisme et le pragmatisme, voit avant tout dans le symbole chrétien, librement et totalement accepté, non plus seulement une source d'émotions esthétiques ou un bienfaisant principe

d'action morale, mais une doctrine de vie, qui nous relie à Dieu et nous maitient unis à Lui.

Il nous reste à donner une analyse des deux oratorios *Maria* et *Agnus Dei.*

MARIA

Maria, op. 48, composé en 1909-1910, sur un poème flamand, écrit par M. Léon Goemans, d'après le scénario de M. Ch. Martens, a été exécuté à Gand en 1919 par la Société gantoise de musique, sous la direction de M. Ch. de Sutter, qui en donna une 2e audition l'année suivante ; et la Société des Concerts spirituels de Bruxelles, fondée grâce à l'initiative intelligente et dévouée de M. V. Bouderenghien, en donna la première exécution française à son concert inaugural du 22 février 1920 [1].

L'oratorio chante les gloires de la Mère du Christ, envisagée parallèlement comme Mère de Dieu — coopératrice de la Rédemption et de l'Incarnation — et comme Mère des hommes, refuge des souffrants et dispensatrice des grâces de son fils.

Un court *prélude* évoque la prédestination de Marie dans les desseins du Très Haut. Dieu lui-même, empruntant le texte des Proverbes sur l'éternité de la Sagesse divine, que l'Église se plaît à appliquer, par analogie, à la Vierge, affirme cette préconnaissance *in initio viarum suarum*, par la voix des soprani du chœur, deux fois enveloppée dans la longue phrase sereine, montante et planante sur la tierce, qui caractérise l'éternelle complaisance du Père pour l'Immaculée. A côté de ce thème essentiel, deux autres apparaissent dans la suite : un motif de glorification, et une formule mélodique pleine de tendre affusion, qui pourrait s'appeler le thème *maternel* de Marie.

Prologue (*Eva*). La mère coupable de l'Humanité pleure sa chute, et supplie le Seigneur d'avoir pitié de ses futurs enfants. Une voix (chœur), qui paraît s'élever du fond de sa conscience, lui rappelle la menace de Jéhovah au serpent infernal, dont la Femme promise écrasera la tête, et, renaissant à l'espoir, elle bénit de loin l'étoile du matin, montant à l'horizon des âges, qui nous annonce le Soleil de Justice. L'œil fixé sur ce signe, heureuse en son malheur, elle enfantera les premiers fils des hommes. Cette mélopée passionnée et dramatique est de grand style et oppose fortement le personnage d'Ève à Marie.

Première Partie (*Mater Salvatoris*). Entrevue par Isaïe, dont le récitant redit les paroles prophétiques, voici l'Immaculée, la toute belle et sans souillure « qui vient à nous du désert, gracieuse comme un frêle nuage exhalant la myrrhe et l'encens ». La voici, saluée par les acclamations d'amour du chœur, empruntées au Cantique des Cantiques. Puis se développe la scène évangélique de l'Annonciation, entre le

1. L'adaptation française imprimée dans la partition gravée a été complètement remaniée.

Messager céleste et l'humble élue de Dieu. Ève, au nom de toute l'Humanité, intervient alors et supplie Marie de proférer le mot que les cieux et la terre, les siècles passés et futurs attendent avec angoisse, le mot qui l'établit collaboratrice de l'Incarnation du Verbe. Tout le chœur se joint à elle, et le *fiat* de la Vierge, exprimé musicalement avec la plus émouvante simplicité, est accueilli par la salutation des anges. Le divin miracle accompli dans son sein, la Bienheureuse entonne à son tour son Cantique : le *Magnificat*, dont le début est bâti sur le thême liturgique. Alternant avec le Chœur (à 5 voix), elle bénit la Sagesse et la Miséricorde divines et chante la merveille qu'a faite en elle le Tout-Puissant (thème nouveau), Celui qui a frappé au front les rois d'orgueil, exalté les humbles et promis le salut à la mystique postérité d'Abraham. Cet ensemble choral est d'une rare beauté.

Deuxième Partie (*Mater Amabilis*). Le récit de saint Luc nous reporte à la crèche, où Jésus vient de naître. Un ravissant trio de style archaïque, sur une naïve poésie populaire du XVIIe siècle, salue amoureusement la sainte Mère extasiée, pressant sur son cœur le divin Enfant. Un interlude symphonique, où se développent les thèmes de la reconnaissance de Marie, du *Magnificat* et de l'acclamation des anges, suggère le sommeil de Jésus, adoré par sa Mère et par les chœurs célestes. Et le récit reprend : « L'Enfant croissait en âge et en sagesse... Et sa Mère conservait toutes ces choses dans son cœur. »

Troisième Partie (*Mater Admirabilis*). Après un prélude douloureux et un rappel par le chœur de la prophétie de Siméon, nous sommes amenés à la scène du Calvaire : « O vous qui passez, voyez s'il est au monde une douleur comparable à la mienne. » Et le Chœur s'émeut du tourment de la Fille de Sion, abîme profond comme l'océan. Par la voix d'Ève, toute l'Humanité coupable et repentante vénère la « Compassion » de Notre-Dame, son union aux souffrances de la sainte Victime, qu'elle « offre, sur l'autel sanglant, au Dieu saint qui l'a frappé. » Nous sommes ici au point culminant de l'œuvre. Jésus mourant nous lègue Marie. « Voici ton fils... Voici ta Mère... » Et ses nouveaux enfants, pleurant de joie, en un choral à 5 voix, sans accompagnement, bénissent la Mère qui nous a donné Jésus, et qu'à son tour Jésus nous donne, celle qui connut toute douleur et qui est toute pitié : *Monstra te esse Matrem.*

La *Quatrième Partie* (*Mater divinæ gratiæ*) suit sans interruption la précédente. Un grand interlude symphonique, dans lequel les trois thèmes principaux de Marie et celui du *Magnificat* se mêlent pour former un hymne triomphal, évoque la mort et l'Assomption de la Vierge. La Femme, vêtue du soleil et couronnée d'étoiles, selon la vision apocalyptique, monte au ciel éblouissante, majestueuse et terrible comme un front d'armée. Gabriel l'annonce à la cour céleste, qui l'acclame : « C'est notre Reine qui s'avance... Los et gloire au Seigneur ! » Alors sur le doux murmure de l'hosanna apaisé, s'élève la voix de Marie, inclinée vers ses enfants de la terre. Son chant est une sorte de libre cantique à 4 couplets, une mélodie s'épanouissant sur la dominante et se répé-

tant avec de constantes variations. L'Immaculée se dit, selon le texte de l'Ecclésiastique, « la Mère du bel Amour, de la douce crainte du Seigneur, de la divine Sagesse et de la sainte Espérance... Venez, enfants, à votre Mère, dans la maison de mon amour ; je vous dispenserai sans mesure les grâces de mon Fils divin. » Et le double Chœur final chante le dialogue du Ciel et de la Terre, répondant à l'appel de la Reine de miséricorde. Le chœur céleste, sur le début du thème de la prédestination, affirme la sereine doxologie : « Gloire à Marie, Fille du Père, Mère du Fils, Épouse de l'Esprit, Temple de la Trinité sainte » tandis que le chœur terrestre des enfants d'Ève exilés dans cette vallée de larmes prie le *Salve Regina*. A l'invocation : « O toi, notre Avocate, jette sur nous un regard de miséricorde et après cet exil montre-nous Jésus, » la voix attendrie de la douce Mère plane au-dessus du chœur et répète les dernières paroles de son chant : « Venez, enfants, à votre Mère... » L'ultime supplication du chœur s'exhale, sur le thème *maternel* de Marie : « O clémente, ô pieuse, ô douce Vierge ! » ; l'acclamation angélique s'élève une dernière fois très lointaine ; et l'œuvre finit ainsi, pieusement, sans éclat, dans une note extrêmement originale d'intime et tendre ferveur. Certains critiques ont été choqués de cette fin calme et paisible, contrastant avec l'ensemble solennel qu'on attend au sommet d'un oratorio. En réalité, elle est délicieuse, aussi heureuse, dans son genre, que les grandioses fresques chorales qui couronnent l'*Avènement* et *Agnus Dei*.

AGNUS DEI

Le poème d'*Agnus Dei* fut écrit, chose inattendue, en allemand. Le musicien avait fait la connaissance, vers 1910, d'une religieuse bénédictine de l'abbaye de Maredret en Belgique, la Mère Benedicta von Spiegel, et avait été frappé de ses dons à la fois littéraires et théologiques ; après lui avoir demandé des traductions allemandes du *Bon-Pasteur* et de la *Parabole des Vierges* pour l'édition de ces œuvres chez Breitkopf, il lui proposa d'essayer un texte de grand oratorio liturgique, dans sa langue maternelle, n'éprouvant alors aucune répugnance à travailler sur un poème en langage d'outre-Rhin. Elle se mit à l'œuvre, en collaboration avec l'auteur de ces lignes, et la composition musicale commencée en 1913, était achevée en juillet 1914. La mise en partition fut terminée en octobre suivant, au grondement du canon de l'Yser. Le poème fut aussitôt traduit en français et en flamand, et c'est seulement avec ce double texte adapté que la partition parut chez Delvigne à Bruxelles et à la nouvelle Édition mutuelle à Paris. La première audition de cet ouvrage magistral fut donnée, sous la direction de l'auteur, par les Concerts spirituels de Bruxelles, le 10 avril 1921, avec des solistes excellents : Mlles Thys et Loots, MM. Weynandt, Simon et Séguin. C'est donc à cette nouvelle et très méritante Société de musique et à son initiateur, M. Bouderenghien, qu'est due l'exécution de *Maria* et d'*Agnus Dei* dans la capitale belge, où l'auteur était encore assez peu connu.

Dans le cycle des oratorios de Ryelandt, *Agnus Dei* est, par excellence, l'oratorio liturgique ou ecclésial. Il a pour sujet la Pâque, le Sacrifice de la Loi ou de l'Alliance nouvelle, réalisé par la mort rédemptrice du Christ et par l'Institution eucharistique, qui la reproduit et en prolonge le rayonnement jusqu'aux jours derniers, — la sainte Messe étant à la fois une extension du Sacrifice de la Croix et un repas mystique renouvelé de la dernière Cène.

Le Christ est, ici encore, le personnage central du Drame oratoriel, envisagé, non plus comme Sauveur et Juge (c'était le sujet de l'*Avènement du Seigneur*), ni comme Lumière du monde et Roi des âmes (ce sera le sujet de *Christus Rex*), mais comme Prêtre et Victime de ce Sacrifice unique, qui relie l'Humanité régénérée au Père céleste et fonde par la communion au Corps et au Sang divin, l'unité de l'Église. Il est « le grand Pontife miséricordieux et fidèle » (Hébr. 2), qui, après avoir consommé son sacrifice, est devenu pour ses frères l'auteur d'un salut éternel. Et parce que le Christ, qui s'est immolé pour notre salut et s'est fait notre nourriture spirituelle, réalise pleinement la figure de l'Agneau pascal juif, l'Église l'adore sous ce prophétique symbole : *Agnus Dei*.

Autour du Fils de Dieu apparaissent ses témoins et ses envoyés : Jean-le-Précurseur, les Apôtres Pierre et Paul, la Mère Glorieuse, l'archange Michaël, un Séraphin, l'Ange de l'Alliance (personnifiant en quelque sorte les deux Testaments, le double contrat de Dieu avec son peuple) ; tandis que la Chrétienté primitive est représentée par l'Évêque (remplaçant du Christ), par un Confesseur, par une Vierge, par un Martyr. L'Historien précise les scènes suggérées, et le Chœur mixte, combiné avec un Quatuor de solistes, incarne tour à tour les Anges, les Apôtres, les Juifs fidèles ou incrédules, l'Église militante, souffrante et triomphante.

L'œuvre est divisée en un court prologue et cinq parties ou tableaux qui évoquent successivement : la Pâque préfigurée, la Pâque promise, la Pâque instituée, la Pâque immolée, la Pâque commémorée, la Pâque plénière du Ciel.

Le *Prologue* (*Pascha præfiguratum*) commence *ex abrupto* sans prélude, par le sobre et austère récit de l'Ange de l'Alliance, prescrivant à Israël le rite mosaïque de la Pâque (*Pessah* = passage), en commémoration de sa tragique sortie d'Égypte et de sa délivrance. L'agneau immolé, dont le sang, appliqué sur le seuil des maisons juives, les avait préservées au « passage » de l'Envoyé de Jéhovah frappant les Égyptiens, apparaît comme la préfigure de l'Agneau véritable, dont le Sang nous rachète et nous sauve. Un interlude très peu développé amène la proclamation de Jean-Baptiste : « *Ecce Agnus Dei ; ecce qui tollit peccatum mundi* », et le fidèle Israël, avec une joie candide, acclame et bénit « Celui qui vient au nom du Seigneur ».

Première Partie (*Pascha promissum*). Le récit de l'Historien nous transporte sur les bords du lac de Galilée, en un radieux jour de printemps. Capharnaüm, où vit le Prophète de Nazareth, s'éveille dans la brume d'or du matin. Une barque s'approche du rivage : le

Maître en descend avec ses disciples, venant de la rive déserte, où, la veille, ayant pitié de la foule affamée qui l'avait suivi, Il a multiplié pour elle les pains et les poissons. Heureux de retrouver le Thaumaturge, les Juifs réclament de lui un nouveau signe ; le Christ leur reproche de ne point rechercher le pain spirituel, plus saint que la manne qui nourrit leurs pères au désert de Sin. Ce vrai pain de vie, descendu du Ciel, c'est Lui-même, et précisant de plus en plus, devant la foule scandalisée, la merveilleuse promesse, Il affirme : « Ce pain que Je vous donnerai est ma Chair. Celui qui mangera ma Chair et boira mon Sang aura la Vie éternelle, et Je l'éveillerai des morts au dernier jour. » Les disciples révoltés murmurent et s'éloignent ; mais, à l'appel émouvant de Jésus. Pierre, au nom des Douze, a répondu impétueusement : « A qui donc irions-nous, Seigneur ? Seul, Tu possèdes les paroles de vie. Tu es le Christ, le Saint de Dieu ! » Le ciel s'ouvre, et les phalanges angéliques chantent la promesse du banquet divin, en un vaste ensemble (chœur et quatuor solo) sur le texte d'Isaïe (c. 55) : « Vous qui avez soif, venez donc à la source. O vous, les affamés, délectez-vous de cette nourriture exquise. Venez et que votre âme vive ! »

La *Deuxième Partie* (*Pascha institutum*) débute par quelques mesures d'orchestre et de chœur (basses) empreintes d'une profonde tristesse. « Jésus, sachant son heure arrivée, et ayant aimé les siens, les aima jusqu'au bout » (Jo. 13). *Desiderio desideravi*... L'Historien nous Le montre, mangeant avec ses disciples cette dernière Pâque rituelle, à laquelle Il va substituer la Pâque eucharistique, en attendant celle qu'il mangera un jour avec les siens, dans sa plénitude, au Royaume de Dieu. Le dialogue évangélique, intime et poignant, se déroule entre le Maître et les Apôtres, dont un Le trahira. Le traître s'étant retiré, Jésus consacre le pain et le vin et se livre à ceux qu'Il veut sanctifier [1]. Un chœur angélique, sur le texte de la Sagesse : « L'homme est nourri du pain des anges », se mêle au chœur extatique des Apôtres, après cette première Communion. Le Christ alors adresse à son Père la sublime prière sacerdotale, Lui renvoyant d'avance la gloire qu'Il en attend, remettant entre ses mains tous ses fidèles, les enveloppant tous dans l'unité de l'Amour : « Qu'ils soient un comme Nous-mêmes, ô mon Père, nous sommes Un, Toi en Moi, Moi en Toi »... A cette heure, les trompettes du Temple sonnent l'appel, et tout Israël se prépare à accomplir, le lendemain, le rite sacré, tandis que le véritable Agneau s'achemine dans l'ombre vers le jardin de l'agonie. *Venit hora*...

1 Le thème de la consécration, auquel se soude habituellement celui de la glorification (c'est comme Prêtre et victime que le Christ est glorifié par son Père) pourrait sembler en lui-même assez peu expressif ; mais il semble que l'auteur ait voulu simplement, dans cette lente ascension mélodique, évoquer le *geste* du sacrificateur, *Elevatio manuum sacrificium vespertinum*. Les autres thèmes, toujours très simples et très chantants — ceux de l'Agneau, des souffrances du Christ, de la marche au Calvaire, de l'abandonnement, des "impropères", du Sacerdoce éternel, de l'Amour divin (trio), du cortège de l'Agneau, du Triomphe sont pleins de suc mélodique et d'expression.

La *Troisième Partie* (*Pascha immolatum*) s'ouvre par un chœur très mouvementé, évoquant d'après Isaïe (c. 53) l'Homme de douleur, défiguré, écrasé sous le poids des iniquités du monde, la Victime obéissante comme l'innocent agneau qu'on mène à la tuerie. Le long et tragique interlude symphonique qui suit (*Via Dolorosa*), sur un thème en 5 temps, nous conduit au Calvaire, où pendant qu'Israël immole l'agneau rituel, l'Agneau Divin s'offre sur l'autel de la Croix. Par la multiple voix du Quatuor vocal (comme dans les anciens oratorios), Jésus reproche au peuple élu son ingratitude, selon les touchants « Improperia » du Vendredi saint : « O mon peuple, que t'ai-Je fait pour que tu Me traites ainsi ? » Il dit les paroles suprêmes : « J'ai soif... Mon Dieu, pourquoi M'as-Tu abandonné ?... Tout est consommé. » Et Il meurt, tandis que les thèmes de la consécration et de la glorification, qui confirment son caractère sacerdotal, s'élèvent de l'orchestre. A ce moment de la fusion des deux Testaments, l'Ange de l'Alliance reparaît pour chanter l'hymne à la Croix, rouge du Sang divin, arbre de vie, pressoir du vin mystique. Et le chœur a cappella conclut : *Pascha nostrum immolatus est Christus.*

Quatrième Partie (*Pascha commemoratum*). Après que Paul, l'Apôtre des Gentils, eut affirmé solennellement le Sacerdoce éternel du Christ, Médiateur de la nouvelle Alliance, Pontife des biens futurs (Hébr. 9), nous sommes transportés dans l'atmosphère d'une synaxe (assemblée) de l'Église primitive, où se célèbre le saint Sacrifice. Les textes de cette scène liturgique sont empruntés aux documents épigraphiques et littéraires les plus anciens : à la *Didaché*, aux antiques liturgies romaine et gallicane, à l'épitaphe de Pectorius d'Autun, comme la mélodie de la prière eucharistique est empruntée au plain-chant. Ces textes expriment avec une grande force l'idée que le Sacrifice de la Messe fait revivre celui de la Croix, que son fruit est la sanctification et l'unité de l'Église, « rassemblée des quatre vents sous la royauté divine, comme les éléments de ce pain consacré, jadis épars sur les montagnes, sont là rassemblés sur l'autel ». Au moment de la consécration, un chant séraphique plane au-dessus du chœur des chrétiens. Selon l'antique usage, les fidèles ont reçu dans leurs mains, avant de le porter à leurs lèvres, l'*Ichthus* céleste [1], la Chair du Christ, gage de vie immortelle... La communion est suivie d'une effusion de charisme ou de lyrisme mystique, sous l'impulsion de l'Esprit. Successivement, avec une exaltation croissante, puis en un trio extatique, un Confesseur, une Vierge vouée à Dieu, un passionné du martyre chantent la douceur enivrante de l'Amour, et défient la mort, qui les unira au Bien-Aimé. A la prière de l'Église militante se joint celle de l'Église souffrante du purgatoire, et c'est le sujet de l'émouvant ensemble choral (toujours avec quatuor

1. ΙΧΘΥΣ (poisson) était le signe et le symbole mystérieux du Christ dans l'Eglise primitive, parce que les 5 lettres qui le forment commencent les cinq mots de la formule qui signifie : « Jésus-Christ, Fils de Dieu, Sauveur. » Une inscription des catacombes appelle le Christ : ΙΧΘΥΣ ΖΩΝΤΩΝ = le « Poisson » des Vivants, de ceux qui par Lui ont la vraie Vie.

solo), qui clôt la 4e partie et clame le désir dévorant des âmes justes, écartées pour un temps de la possession divine. On sent ici l'union ineffable des trois Églises : la *Communion des Saints*.

La *Cinquième Partie* (*Pascha plenum*) évoque la Pâque du Ciel, lorsque après la fin des temps, le Christ y consomme sa victoire et ses Noces avec l'Église. C'est la grande Pâque nuptiale qu'Il va manger avec les siens au Royaume de Dieu. Comme au prologue, le Précurseur annonce à la Cour céleste l'arrivée de l'Époux, apparaissant sous les traits du guerrier d'Isaïe, qui revient d'Édom, rouge du sang ennemi mêlé au sien et qui dit : « C'est Moi : mon verbe est Justice ; ma victoire a sauvé le monde. » Un puissant chœur fugué de l'Église triomphante exalte le Vainqueur de la mort, qui, au prix de son sang, a conquis et ravi son Épouse. Mais c'est avant tout le Pontife qui triomphe et dont le sacre est, pour ainsi dire, confirmé au seuil de l'éternité. « Dieu T'a sacré d'une huile d'allégresse, pour ta justice et pour ta vérité. » Il appartient à Michaël, au prince de la milice angélique, de Lui servir de héraut, de Lui présenter l'Épouse en vêtements de lin, la Jérusalem céleste, qui s'avance à sa rencontre parmi d'enivrants hosannahs. Au cœur de la Cité innombrable des rachetés, qui L'acclament, Il se tient, l'*Agnus quasi occisus*, « l'Agneau semblant immolé », Victime éternelle devant le trône de Dieu, portant à jamais la marque glorieuse de son immolation... Un Séraphin exalte les délices de la Ville lumineuse ; de la plus haute sphère de l'Empyrée s'irradie le cantique suave de la Reine du Ciel, « veillant à l'ombre de Celui qu'elle aime ». Enfin toute l'assemblée des Anges et des Saints, la voix immense dont parle l'Apocalypse, « semblable au bruissement des grandes eaux et au chant frémissant des harpes » entonne l'hymne eucharistique de la Messe Eternelle. « Au Maître et Roi suprême, et à l'Agneau, louange et gloire, force et royauté ! A Celui qui nous aima, qui nous lava dans son Sang ; qui nous sacra rois et prêtres devant Dieu son Père, à Lui sont dus l'hommage, l'eucharistie (action de grâces), le règne et la gloire dans tous les siècles des siècles ! Amen ! »

CHARLES MARTENS.





Le Rythme des Mélodies grégoriennes

I. — A propos d'un article récent

(*Suite*)

Pour les théoriciens du moyen âge, l'*organum* est une mélodie harmonisée au moins à deux parties : l'une est, en effet, *monodique* : c'est le « thème donné » ; l'autre sert d'*accompagnement* et forme *contrepoint*, c'est la *vox organalis*. A ce propos, M. Gastoué écrit : « On doit tenir l'*organum* chanté pour l'*imitation vocale* du genre instrumental de l'orgue primitif. Importé dans nos contrées par les maîtres romains du VIIIe siècle, son origine doit être cherchée par delà, jusqu'à Byzance et dans la Rome antique. Du IXe au XIe siècle on distinguait : 1° l'*organum simple*, suite de consonances, 4 tes, 5 tes ou octaves, à deux parties, simples ou redoublées, semblable assez à l'*antiphonie* antique ; 2° la *diaphonie*, mêlée de dissonances (*diaphonia* = dissonance), à deux ou à trois parties [1]. »

L'*organum* est donc antérieur à Hoger, et c'est avec raison que cet auteur le considère comme un « apport » (*assumptio*), une parure qu'il ne faut toutefois pas confondre avec le chant qu'elle doit « revêtir ».

A côté des figures neumatiques, l'auteur place d'autres signes qui sont, vraisemblablement, de son invention ; et cette notation dite « dasienne » [2], a pour lui la signification qu'Hucbald envisage, lui aussi, en employant les lettres grecques : fixer nettement la hauteur des

1. *La musique mesurée et polyphonique* dans *Encyclop. de la musique*, Delagrave, 1913, t. I, p. 572.

2. « L'habitude d'avoir recours aux accents pour écrire la musique était tellement forte au M. A., que l'auteur du *Musica Enchiriadis* employa le *dasea* et le *psile* (des grammairiens latins) », retourna ces signes « en tous sens, et inventa (ainsi) la notation *dasienne*, ce qui porte à *huit* le nombre des accents transformés en notes musicales. » Cf. Mocquereau, *Nombre musical*, p. 133, n. 1. — D. Pothier, *Les Mélodies grégoriennes*, p. 30 et suiv. Dans les notations alphabétiques, ces deux mêmes signes sont employés aux endroits qui correspondent au demi-ton. Les uns, tel M. Gastoué, y voient l'indication des *dieses enharmonicae* (*Origines*, p. 164), les autres, — c'est le cas de M. Baralli, les considèrent comme un signal rappelant qu'il faut émettre un 1/2 ton, et dont la forme varie selon la place qu'occupe ce 1/2 ton dans l'échelle diatonique.

intervalles et souligner la « fonction » rythmique du neume grégorien.

A l'époque d'Hoger, tout son isolé était traduit par une *virga jacens* ou simplement une *virga* ; le *punctum* n'était utilisé que dans la composition du groupe et correspondait en principe au « subpositus » du traité *Quid est cantus*, lequel ne doit pas être de beaucoup postérieur au *Musica Enchiriadis*. Or, *virga*, *punctum* et *virga jacens* ne représentent, malgré leur forme, qu'un temps simple, c'est-à-dire un *temps premier* ; et la lumineuse démonstration de Dom Mocquereau est confirmée par les textes d'Hucbald et d'Hoger. L'éminent auteur du *Nombre musical* donne même, comme dernier argument, la reproduction d'un *organum* appliqué à l'*Alleluia, Dies sanctificatus*. Cette pièce « concertante » se trouve dans le ms. 130 (148) de Chartres, au folio 50, qui est du xie siècle, mais elle peut être évidemment plus ancienne. La seconde partie procède *toujours* note contre note. Remarquons aussi que le chant n'est pas syllabique, mais qu'il s'agit d'un *Alleluia* aux longs mélismes. Et l'on constate que « dans la marche des parties concertantes, les *puncta* répondent aux *virgas*, les *podatus* aux *clivis*, les *torculus* aux *porrectus*, les *scandicus* aux *climacus* ».

« Voilà bien, ajoute finement D. Mocquereau, la réfutation la plus catégorique du système qui interprète les *virgas comme des longues*, les *puncta comme des brèves*... Comment obtenir une marche parallèle des voix, puisque à une croche correspond toujours la noire, et *vice versa* ? L'ensemble des voix ne peut résulter que de l'identité parfaite de tous les signes neumatiques [1]. »

La *vox organalis* peut donc avoir le même rythme « libre » que le « thème donné ». C'est pourquoi, si l'on ne peut affirmer avec certitude que dans la pensée d'Hoger le terme *modus*, employé par lui, correspond, en quelque sorte, à des *pré-maneries*, — nous entendons par ces mots ce qu'auraient été les « modes rythmiques » du Moyen Age sous leur aspect *primaire* et ultra-primitif, — du moins serait-il injuste d'affirmer que l'expression *modi cantionis* signifie que toute mélodie bien construite se compose nécessairement d'un mélange de sons brefs et longs, *uniquement disposés selon les règles d'une mensuration inflexiblement draconienne*.

Par contre, il serait puéril de nier la présence de durées proportionnelles d'un caractère spécial dans certaines formes d'*organum*, que le contrepoint fût ou non fleuri, — ce qui, dans ce dernier cas, suppose que le « thème donné » n'est pas exécuté en rythme libre ; on en peut faire la constatation dans un certain nombre de manuscrits, notamment dans ceux de Saint-Martial de Limoges. M. Gastoué, qui signale le fait [2], l'explique ainsi : « A la poésie des anciennes hymnes, héritière des rythmes populaires de l'antiquité latine, au vers libre des proses notkériennes, l'art du xiie siècle va joindre la poésie *rythmée et rimée*, imitée des langues vulgaires, *sur les rythmes mêmes de leurs poètes*... »

1. *Nombre musical*, p. 229.
2. *L'Art grégorien*, Paris, Alcan, 1911, p. 156-7.

« Nous savons que la poésie romane rythmée et rimée, avec la musique qui s'y rattache, est très nettement *mesurée* : or, à la première époque de cet art, la notation proportionnelle n'était pas encore inventée, et on y suppléait par les règles des *modes* rythmiques ou *maneries*, basées sur l'allongement des « accents métriques ». Ainsi, à partir du xive siècle, le *Mittit ad Virginem*, comme toutes les pièces de ce genre, est noté avec l'alternance perpétuelle d'une *brève* et d'une *longue* (d'une noire et d'une blanche). Au xiiie siècle, bien qu'on ne notât pas encore de cette façon, et que les notes fussent en apparence égales, nous savons pertinemment que les *proses* ou *séquences* composées en vers rimés et rythmés étaient déjà soumises à ces règles des *modes rythmiques*. Mais au xiie siècle, en était-il déjà de même ? Il semble qu'il n'y ait pas de raison d'en douter, mais la question est loin d'être tranchée. Cependant, si ce rythme ternaire précis, consigné dans les règles du xiiie siècle et dans la notation du xive, était en ce moment en vigueur, il se peut fort bien qu'à l'époque antérieure, la note ou la syllabe qui devint ensuite la longue (de double valeur que la brève), ait d'abord seulement été l'objet d'un simple *allongement*, d'une sorte d'insistance de la durée[1]. »

Cette note de M. Gastoué est très importante. Nous la compléterons par quelques remarques qui permettent, croyons-nous, de préciser ce que l'éminent professeur n'a pas entièrement solutionné, par un scrupule scientifique qu'on ne saurait trop admirer. Hoger constate dans la *vox organalis* des durées strictement longues opposées à des temps brefs, et nous verrons que des textes prouvent jusqu'à l'évidence qu'à toutes les époques les hymnes *ont pu* être chantées selon les règles du mètre. Pourquoi ce qui s'affirmait si ouvertement *au IXe siècle* se serait-il présenté avec timidité au xiie, en recourant, dans un genre apparenté aux hymnes, au seul emploi des nuances ? Les *maneries* ou « modes rythmiques » existaient au xiie siècle. Nous en avons une preuve évidente dans l'emploi qui est fait de ce mot par un *Guido Augensis*, auteur d'un *de Arte musica*, et que Coussemaker a fait gratuitement abbé de Chaalis. Sous la plume de cet auteur, *maneria* désigne les formes de la modalité grégorienne (modes, — et tons, par dérivation), et il est visible que Guy se sert ici d'un terme dont le sens *général* est analogue à celui de *modus* : mode, *manière d'être*. Or, il est à remarquer que tous les autres théoriciens de la musique emploient le terme de *maneria* dans le sens tout à fait spécial de *mode rythmique*. Cette unanimité dans l'usage de ce mot avec une signification toujours la même nous met en droit de conclure que *maneria* avait, au xiie siècle, la même acception qu'au xiiie siècle, que la signification que lui attribue Gui d'Eu (ou d'Oyes près de Troyes) ne constitue qu'un cas isolé, et que l'emploi de ce terme, — en musique et au xiie siècle, — prouve l'existence des maneries à cette époque. En outre, le *de Arte musica*[2]

1. *L'Art grégorien*, p. 92-93, et p. 94-95, n. 2.
2. Voir notre étude sur *Le « Salve Regina » dans l'Ordre de Cîteaux*, Paris, Schola, 1907, p. 4-5, n. 3.

a été écrit peu après 1132 et l'auteur n'avait évidemment pas attendu cette époque pour connaître ce terme ; les autres traités cisterciens *auxquels il a collaboré* emploient pour ce motif la même expression, et le sens spécial, éclairé par le contexte, devenait clair, alors que le mot lui-même était déjà connu. On peut donc affirmer sans présomption que le terme et son acception métrique étaient également connus au XIe siècle. N'est-ce pas en effet sur la fin du XIe siècle (1070-1080) qu'apparaît la rime et avec elle bien d'autres modifications dans la structure des vers ? On voulait avant tout que ceux-ci obéissent aux lois métriques ! C'est précisément à cette époque que les moines de Molesmes fondent Cîteaux (1098). Or, réagissant outre mesure contre ce qui était « moderne », le nouvel Ordre décrète que la lecture des vers est interdite dans les monastères ; à plus forte raison est-il défendu d'en composer. Aussi, Nicolas de Clairvaux pouvait-il écrire, vers 1151 : « Nous n'avons rien adopté de ce qui obéit aux lois du mètre [1]. »

Quelques années auparavant, saint Bernard avait composé un *Office de saint Victor*, à la demande de l'abbé de Montiéramey. Les hymnes de cet Office sont d'une versification déplorable, du moins sont-elles écrites en vers toniques. Mais Bernard avoue ingénument : « *En ce qui concerne le chant*, j'ai composé les hymnes en m'attachant au sens, et *en négligeant le mètre* [2]. »

D'où il appert qu'au XIIe siècle, la musique des hymnes pouvait se régler *sur le mètre du vers*. A plus forte raison pouvait-on donner un mètre à des vers de rythme tonique, ainsi que nous le verrons, et voilà qui dépasse de beaucoup la question des hymnes, puisque *le problème s'étend à toute une partie de la rythmique du Moyen Age*. Les hymnes de saint Bernard sont donc chantées à notes sensiblement égales, à la façon d'une antienne dont les périodes seraient très régulières et qui obéit au seul accent tonique. Un seul fait nous intéresse dans le cas présent : cette réaction consciente, qui n'a pu qu'envenimer la critique d'un Abailard blâmant l'Ordre de Cîteaux sur le choix des hymnes, prouve qu'il existait à côté, en plein XIIe siècle, une mentalité et une pratique opposées. Il ne faut toutefois pas confondre ces pièees mesurées avec les *cantus metrici* de Gui d'Arezzo et les chants dont Jean Cotton nous dit qu'ils sont « bene accurati », et il est bon de ne pas oublier que les mélodies grégoriennes n'obéissent dans leur ensemble, ni aux lois de la *versification* antique, ni aux maneries médiévales !

Les manuscrits cités par M. Gastoué confirment donc *à leur manière* la doctrine qu'Hoger nous donne comme étant celle des Anciens et qu'il expose à l'aide du dispositif cité plus haut : rappelons que dans cette méthode les sons longs et les sons brefs sont respectivement représentés par la *virga jacens*, et le *punctum*, c'est-à-dire par des signes qui, pris en eux-mêmes, représentent des *temps premiers*. Si donc de tels signes avaient, *dans tous les cas*, indiqué les sons longs et les sons

1. *Epist. XV., Bibl. max. Patrum,* t. XXI.
2. *Epist. 398,* n. 3.

brefs, Hoger n'aurait pas eu besoin de décrire par le menu un système de rythmique qui eût été, de toute évidence, celui du chant grégorien. Il n'eût surtout pas éprouvé le besoin de dire ce que chacun connaissait. De plus, en employant la *virga jacens*, de préférence à la simple *virga* [1], l'auteur prouve qu'il se sert de ce signe *en raison même de sa forme horizontale* et que, *par extension*, il en fait tout naturellement une longue opposée au *punctum*, parce que la *forme* « matérielle » de ce dernier étant brève, il peut, *par extension*, lui attribuer une durée qui l'est également.

Mais, dira-t-on, si l'on ajoute des signes de longueur nettement *déterminés*, aux sons représentés par le neume — simple ou composé, n'est-ce point parce que la valeur que l'on veut indiquer ne se trouve pas effectivement sur le neume? Elle est donc *surajoutée* ? Assurément. Or, il est à remarquer qu'*Hoger n'emploie pas ce système quand il traite de la monodie*. Qu'est-ce à dire, sinon que celle-ci est en rythme libre? La *virga jacens* et le *punctum* ont donc ici un sens *spécial*.

Cela est si vrai que cette méthode, *en tant que procédé graphique*, ne s'est guère répandue, que les manuscrits n'en font pas usage, et qu'Hoger est seul à en parler ; elle n'a donc eu aucune répercussion.

M. Wagner nous cite, il est vrai, un texte du C 58/275 de la Bibliothèque de Zurich (XIIe s.), et dans lequel la scansion d'un hexamètre dactylique est indiquée par la *virga* et le *punctum*, représentant manifestement la longue et la brève. Il ne s'agit donc pas ici de la *virga jacens*. A ce sujet, M. Gastoué écrit : « Il en résulte que certaines écoles de la période IXe-XIe siècle ont, dans les groupes de notes, indiqué par la *virga* les notes longues et par le *punctum* les notes brèves, ce qui concorde avec le dire du pseudo-Hucbald. Cela paraissait jusqu'ici possible ou à d'autres probable : les travaux de M. Wagner montrent que cela est certain... Les auteurs ou les notateurs qui employaient ces signes entendaient par longue, exactement la brève des autres, de sorte que la brève des premiers équivaudrait à une hypothétique semi-brève des seconds (... et, pris dans cette acception, les points sont forts rares...) : c'est le premier témoin historique de l'emploi, timide encore, des diminutions dans le rythme musical . [2] »

Cette dernière réflexion nous semble très juste, à condition de ne pas l'appliquer au chant grégorien. Le texte d'Hoger (le pseudo-Hucbald) concerne en effet la *voix organale*, et non le « chant donné ». C'est pourquoi le fait d'indiquer dans les groupes les notes longues par la *virga jacens* et les brèves par le *punctum* ne prouve pas que le procédé s'appliquait à la mélodie grégorienne, d'autant plus que d'autres textes d'Hoger, de ses commentateurs, de Notker, etc., prouvent ma-

1. Dans leur traduction, le P. Dechevrens et M. Emmanuel ont oublié le mot *jacens*. A vrai dire, l'emploi de la simple *virga* ne changerait rien à la chose, mais la distinction est importante parce qu'elle permet de donner à une forme déterminée une valeur spéciale et, par suite, prévient toute confusion de lecture et d'interprétation.

2. *Trib. de Saint-Gervais*, 1912, p. 311-312.

nifestement le contraire. Aussi Jean Cotton peut-il écrire que les notes simples sont représentées par le *punctum* et la *virga*. Or, pour qui sait lire, la note simple est le temps premier ; représenter *par un seul signe* le temps composé émis à l'unisson est donc, au moyen âge, un fait nouveau qui permet de constater qu'à côté de la notion du temps premier *indivisible*, représenté par un seul signe et base du rythme, s'installe le concept du temps composé *divisible*, père des diminutions rythmiques que représenteront la brève, — et plus tard la semi-brève, et qui, peu à peu, va prendre la place du temps premier.

La scansion de l'hexamètre dactylique cité par M. Wagner, et qui est un exemple didactique dont le texte est « profane », ne prouve absolument rien : il est naturel que des syllabes longues, pratiquement traitées comme telles, soient affectées de signes auxquels on attribue une valeur équivalente. En outre, il n'y a qu'un signe par syllabe : on n'en peut donc rien conclure en faveur de l'interprétation des groupes neumatiques, d'autant que dans la notation grégorienne de la bonne époque le *point* n'est *ordinairement* jamais employé dans les chants syllabiques, ou pour tout son isolé, mais seulement la *virga* et la *virga jacens*, auxquelles M. Wagner donne avec raison une égale valeur.

Ce qui est encore plus curieux, c'est de rencontrer des hymnes écrites en rythme tonique et dont les syllabes sont surmontées, elles aussi, de la *virga* et du *punctum* placés à intervalles réguliers. C'est ce que nous avons pu constater en décembre 1907 à l'abbaye de Solesmes, sur la photographie d'un manuscrit au sujet duquel nous ne pouvons donner aucune référence, le 77e régiment d'Infanterie de Hanovre ayant trouvé bon d'anéantir nos papiers en août 1914. Cette graphie ne nous permet pourtant pas de conclure que les *virgas*, qui correspondent incontestablement aux accents toniques — lesquels remplacent ici les « accents métriques » — représentent nécessairement les longues de la métrique ancienne. Et, même s'il en était ainsi, cela confirmerait simplement ce que disent les auteurs concernant la *faculté* d'adapter un chant de forme métrique à des hymnes toniques.

Citons aussi les exemples que nous offre le sacramentaire de Ratold (Bibl. nat., latin 12052, fol. 121 et suiv., ms. du xe siècle) et qui désignent sans aucun doute les cadences *toniques* des lectures de l'Office [1]. Or, dans ces cadences, les prétendues longues affectent parfois des syllabes brèves. Mais, s'il était ici question de temps composés, il faudrait un signe pourvu de deux éléments pour une seule syllabe, puisque dans les *cursus* métriques musicaux, le temps composé n'est pas à l'unisson ! C'est donc que la *virga* ne représente de toute façon qu'un temps simple, c'est-à-dire un temps premier, et non un temps composé, lequel devrait avoir *deux* éléments, selon la pratique constante du chant grégorien ; et le cas de ce sacramentaire doit évidemment s'appliquer aux hymnes dont nous avons parlé. Nous développerons ces arguments dans l'un des chapitres suivants, en étudiant la

1. Gastoué, *Origines*, p. 162.

théorie semi-mensuraliste de M. Wagner. Ce qu'il nous faut retenir ici, c'est que la notation d'Hoger est un fait isolé, — en tout cas, « particulariste », *analogue*, sans doute, mais non semblable au cas que nous révèle le manuscrit de Munich ; sans aucun rapport avec les manuscrits des hymnes que nous avons cités, et qui sont aussi une exception, ni surtout avec les lectionnaires ou autres livres liturgiques.

Remarquons enfin que si, dans la cantilène grégorienne, chaque son, — indépendamment de sa position dans la phrase, n'avait pas été simple, c'est-à-dire bref, l'occasion eût été belle de se servir de ces proportions « graphiques » pour réformer l'écriture neumatique ; l'on n'eût pas attendu le siècle où fleurirent les *maneries*, — ce siècle qui oppose justement les « modes » rythmiques au chant libre, *plane* ! L'omission est d'autant plus significative qu'au xe siècle, l'on compliquait précisément la notation neumatique par des signes rythmiques dans lesquels le P. Dechevrens veut trouver des signes longs et brefs au lieu de les considérer comme des nuances ; et la constatation est de M. N. Rousseau, qui compare la multiplication des épisèmes chez les moines de Saint-Gall et de Metz à la généralisation des barres de mesure dans la musique polyphonique [1]. Je suis toutefois bien éloigné de croire qu'il en résulta une exécution artificielle des mélodies grégoriennes !

Or, les manuscrits rythmiques emploient comme signe de durée *relative* un épisème qui ressemble étrangement à la *virga jacens*, et d'autre part, Hoger, comme Hucbald, répètent la lettre grecque ou le signe dasien qui accompagne le temps simple, *quand celui-ci doit être doublé*. Mais, si l'épisème était l'équivalent d'une véritable longue opposée à un son absolument bref, longue, pourquoi des auteurs connaissant les signes rythmiques ne les employaient-ils pas au lieu de doubler la note ? Pourquoi le *punctum* ou la *virga* étaient-ils eux-mêmes doublés ? L'épisème long n'était-il pas alors susceptible d'être employé dans l'*organum* ?... Celui-ci n'avait donc pas besoin d'une notation spéciale. Il n'était surtout pas nécessaire d'employer, non un épisème, mais une note dont *on utilisait la forme* pour en *travestir la valeur* ! Ajoutons que dans leurs transcriptions de chant ecclésiastique, ni Hucbald, ni Hoger, ni l'auteur du *Scolica Enchiriadis* ne s'occupent des sons *longs par position* ; et l'on constate que la règle étant connue d'un chacun, aucune mention spéciale ne s'impose, au point que les manuscrits rythmiques sont loin de toujours faire figurer l'épisème dans des cas aussi précis [2].

1. *Ecole grégor. de Solesmes*, p. 84, n. 1.

2. Cf. D. David, *Clivis longues, subdivisions et nuances*, dans *Rev. du Chant grég.*, nov.-déc. 1919, p. 77. On peut d'ailleurs appliquer *à tous les neumes* ce que Dom Beyssac dit de la *clivis* : « Dans un manuscrit sangallien, une clivis sans épisème ou sans la lettre significative T (*tenete*) peut être longue ou brève (lisez : allongée, ou commune) ; nous n'avons pas le droit d'en inférer qu'elle est *nécessairement* commune ou brève. *Cette clivis acquiert sa valeur formelle du contexte.* » Cf. *Revue grég.*, 1911, p. 18.) C'est pourquoi, quelle que soit l'interprétation rythmique ou, *plus exactement, mélodique* des neumes composant la rime musicale analysée par

On dira peut-être que dans des exemples comme celui que cite Dom Mocquereau, le thème donné, rythmé « librement » de par sa nature, se trouve, malgré les apparences de la notation, réellement modifié, et transformé en quelque sorte par la *vox organalis* qui lui donne son rythme, — quand bien même les deux parties se répondraient note à note. Ce cas serait donc pratiquement semblable à celui du chant syllabique dont nous allons parler. Mais, qui ne voit tout de suite qu'à déformer systématiquement toutes les pièces par l'adjonction d'une ou de deux voix organales, on eût été porté à les mesurer « symétriquement » dans l'exécution courante, laquelle était monodique, obéissait à des mouvements variés et ne relevait pas d'une marche lente et grave ? Or, c'est tout le contraire qui se produit. De plus, nous trouvons dans ce cas une certaine analogie avec le traitement que d'aucuns prétendent faire subir à toutes les séquences, quelle que soit l'époque à laquelle elles ont été composées. Comment des groupes qui, par la grâce de M. Houdard, sont pourvus d'une forme spéciale, se voient-ils attribuer une tout autre valeur quand leurs grains sont éparpillés et « rendus » à l'état de note simple ? Puis, que ces notes simples soient exécutées en rythme libre ou « soigneusement mesurées », en quoi leur nouvelle « incarnation » pourrait-elle désormais rappeler l'ancienne, comme c'était le *désir formel* des compositeurs ?

De même, un thème défiguré peut donner lieu à des développements nouveaux, à des transformations mélodiques et rythmiques ; mais comment, par lui-même, peut-il être embelli, « orné » par un tel procédé ? Or, — et c'est là le point important qui confirme également la théorie du temps premier selon l'exposé de D. Mocquereau —, toute mélodie de rythme libre accompagnée par la voix organale conserve, *dans son entier*, son caractère rythmique *primitif*, et si la *vox organalis*

D. Ferreti à propos de l'introït *Salve sancta Parens* (*Rev. grég.*, 1920, nov.-déc., p. 178), nous croyons que l'exécution en est *identique, à la fin comme au cours du morceau*, ce que confirment même les mss. cités et qui, visiblement, dérivent d'un type unique. Par contre, nous partageons entièrement l'avis de Dom Ferretti, si bien appuyé par la loyale déclaration de D. Mocquereau : on ne peut trouver une confirmation du rythme *oratoire* grégorien dans la concordance des signes rythmiques de Saint-Gall avec « les lois grammaticales », et il faut « s'arrêter définitivement au *rythme libre musical* ou *nombre musical grégorien* ».

« La musique n'est pas soumise aux règles de Donat », ajoute D. Ferretti : cet adage des Anciens s'applique évidemment au signe, *quand* celui-ci est indice de *nuance*, puisqu'il s'agit de préciser un « état » *musical*. Il est exact, non seulement quand il s'agit de musique pure, mais aussi d'une mélodie dans laquelle l'élément musical prédomine assez le texte pour que celui-ci ne soit parfois qu'un support : tel est le sens que donne à ce proverbe l'*Instituta Patrum*. La musique accorde alors la préséance à un accent d'ordre expressif, se rattachant à la plastique du rythme, aux dépens d'un accent grammatical. Il va de soi que celui-ci est intensif ; s'il n'était que *ton* — comme il fut, en fait, à une certaine période, tant chez les Grecs que chez les Latins —, l'adage serait rigoureusement exact : les bons degrés s'allient aux éléments de durée qui constituent un patrimoine commun au seul langage poétique et à la musique pouvant être associés à la danse. On voit que ce fait ne concerne pas *le chant syllabique* basé sur l'accent, et qui *ne peut s'exécuter qu'en conformité avec la prononciation* ; il en est de même pour les mélodies quasi syllabiques dont la constitution, très simple mais un peu spéciale, sera étudiée plus loin.

est l'objet de combinaisons aboutissant à un rythme strictement mesuré par rapport à celui du « thème donné », ce dernier se contente de suivre son associée : chaque son voit sa valeur prolongée, il est vrai, mais *chaque prolongation est égale à celle qui la précède ou la suit*. D'où un ralentissement qui enlève à la figure neumatique ainsi « embrigadée » une partie de sa physionomie primitive ; du moins n'y a-t-il pas déformation quant à la valeur des notes, puisque tous les temps premiers restent égaux entre eux.

Pierre Aubry [1] pouvait donc à juste titre rappeler contre Dechevrens la tradition de l'*organum*, codifiée en quelque sorte par les théoriciens des XII[e] et XIII[e] siècles ; et il serait injuste de déclarer que leurs assertions n'ont aucun fondement, sous le spécieux prétexte qu'ils opposent la musique mesurée à la musique « plane », puisque leurs affirmations ne font que souligner les résultats de l'analyse impartiale qui peut être faite de tout *organum* écrit « en fonction » d'une mélodie de style *libre, quelle qu'en soit l'époque*.

C'est l'*Anonyme du British Museum* (XII[e] siècle) publié par Coussemaker, qui définit l'*organum* une « musique » dont une partie seulement est mesurée [2] ; c'est le *Pluteus XXIX, I H* de la Laurentienne, à Florence (XII[e] siècle), dans lequel on constate que les parties sont en notation proportionnelle tandis que le « tenor » représenté par la mélodie liturgique est écrit *sans aucune indication de mesure* [3] ; c'est enfin Jean de Garlande (fin du XIII[e] siècle) qui oppose l'*organum* à la *musica plana*, ce terme d'*organum* servant à indiquer, ajoute-t-il, *toute musique mesurée* [4].

Il n'est donc pas impossible d'admettre que la « voix organale » constitue le premier état des *maneries*. — De plus, en l'absence de l'exemple annoncé par Hoger, ces textes éclairent l'explication qu'il nous donnait de son dispositif. En effet, l'auteur indique bien comment marquer dans la notation de l'*organum* les sons longs et brefs ; mais, quand il fait allusion aux durées correspondantes, il se contente de mentionner des *puncta*, ingénieusement marqués par des couleurs spéciales. D'autre part, dit-il, les *puncta* correspondent ainsi aux *puncta*. On ne peut cependant supposer que les mots *virgulae jacentes* sont omis ou sous-entendus, — en raison même des considérations précédentes ; c'est donc parce que le *cantus firmus* est libre et que ses notes sont *toutes* des temps premiers, qu'il est écrit *sans aucune indication de mesure*.

Nous avons dit, toutefois, qu'il y avait des pièces « organales » dont le « thème donné » était mesuré. Quelles étaient donc ces pièces, *au temps d'Hoger* ? Sans aucun doute, les hymnes écrites en vers métriques et *pouvant* être chantées d'après le mètre ; les hymnes *toniques* dont on *pouvait* aussi exécuter la mélodie *comme si les vers eussent été mé-*

1. *Etudes* des PP. Jésuites, 5 janv. 1906, p. 89-90.
2. Coussemaker, *Script. de musica*, nova series, t. I, p. 360.
3. Aubry, *loc. cit.*, p. 90, et *Trouvères et Troubadours*, 3e éd., p. 20.
4. Coussemaker, I, p. 175.

triques (la longue correspondant alors à l'accent tonique). C'est peu, et cela résulte sans doute du caractère absolument facultatif de l'exécution.

Cependant, puisque Hoger notait les sons longs et brefs de la « voix organale », il a pu envisager la nécessité de noter aussi les sons syllabiques ou quasi-syllabiques de ces thèmes mesurés ; s'il ne l'a pas fait, c'est qu'il a pensé que le rythme spécial de ces pièces était connu de tous, puisque le choix du rythme métrique ou du rythme libre tonique transmis par « tradition », laissait une liberté relative à l'exécutant, et par suite au notateur.

Cette faculté de rythmer d'une manière ou d'une autre fait que, bien loin de conclure à la présence de « diminutions » rythmiques dans les hymnes syllabiques de cette époque, sous le prétexte qu'elles peuvent contenir des groupes de deux ou plusieurs notes, l'on est au contraire en droit d'affirmer que ces groupes, placés non d'une façon *continue*, mais un peu au hasard et souvent pour souligner un mot ou une cadence, indiquent nettement que, dans ce cas, le rythme est *libre*. A plus forte raison, cette liberté dans le choix du rythme explique-t-elle que les hymnes, notées sans mesures quand elles sont « organisées », ne le soient pas davantage, quand elles se présentent sous leur forme uniquement monodique.

En somme, la notation proportionnelle n'est utile pour la musique ecclésiastique que dans la mesure où elle fait usage de chants dont les paroles, et par suite la mélodie, obéissent aux règles des *maneries* médiévales. Or, à l'époque d'Hoger, c'est presque toujours la *prose* qui régit la cantilène religieuse ; voilà pourquoi les formes plus ou moins régulières qui sont un acheminement vers la poésie pure, relèvent également du seul accent des mots, c'est-à-dire du discours.

Et, remarque M. Gastoué, « comme la fonction crée l'organe, ainsi la notation de ces *nouvelles formes* musicales dont la plupart étaient mesurées, *ne fut pas inventée avant elles* [1] » ; elles le fut même bien après. Il est assez curieux de constater que les hymnes delphiques offrent un exemple analogue : « aucun signe rythmique, dit M. Emmanuel, n'est ajouté aux notes de la partition : celles-ci acceptent donc et suivent la « quantité » des syllabes. Il est permis de supposer, d'une manière générale, qu'en l'absence des signes rythmiques modificateurs, cette « quantité » s'impose aux durées musicales [2] ». Or, c'est précisément en partant *du texte*, qui est tonique, que Beck, de même que P. Aubry, sont arrivés, eux aussi, à déterminer les *maneries* pouvant lui convenir — et ces maneries sont métriques. Toutefois, le procédé n'est pas identique, puisque la quantité des syllabes ne joue ici aucun rôle, mais seulement l'accent, de par sa place dans le vers et sans qu'il soit nécessairement tenu compte de sa qualité.

1. *A propos d'un Motet du XIIIe siècle, Revue du chant grég.*, janvier-février 1920, p. 99.
2. *Encyclop. de la musique*, Delagrave, 1913, t. I, art. *Grèce*, p. 471.

En ce qui concerne le chant grégorien, il n'y avait donc *aucun motif* de noter proportionnellement le chant syllabique ou quasi-syllabique, basé sur l'accent, mais qui ne repose ni sur la quantité des syllabes, ni sur leur nombre absolu, ni sur le retour de l'accent à des places fixes et *susceptible de signaler* ainsi des formes de caractère « maneriste » ; et la notation proportionnelle ne s'appliquait pas davantage aux chants ornés « organisés note contre note », lesquels sont, en principe, tous antérieurs aux *modes* du moyen âge. La liberté rythmique qui distingue essentiellement ces pièces des créations postérieures repose sur les points suivants qui condensent, si l'on veut, tout ce qui précède :

1° Le témoignage d'Hucbald et celui d'Hoger sur la « fonction » *naturellement* rythmique des neumes, dont la notation par lettres rend exactement la valeur, puisqu'elle la confirme [1] ;

2° Les preuves apportées par D. Pothier, D. Mocquereau, D. David, M. Gastoué, M. Wagner lui-même, etc., quant à la réalité du temps premier grégorien ;

3° La structure « hirmique » des antiennes, des proses, des tropes, des *versus*, des séquences de la première époque, confirmée notamment par les manuscrits « notkériens », le commentaire que donne de l'*Ego sum via*, le *Scolica Enchiriadis*, etc. ;

4° Le caractère « tonique » de ces pièces, basées sur le seul accent tonique et non sur la quantité, — ce qui est, la plupart du temps, la caractéristique des hymnes les plus anciennes ;

5° Le caractère « prosaïque » de ces pièces, simplement apparentées par la coupe aux formes poétiques ;

6° L'ensemble des pièces grégoriennes syllabiques étant en rythme tonique « libre » ne connaît donc pas, en raison même de sa structure, le redoublement de la note ; d'où son absence dans la notation, par ce fait qu'il n'existe pas ;

7° A des pièces de caractère « tonique » sont appliquées des notes ayant leur origine dans les signes d'accentuation qui expriment le *ton* sous la forme du temps premier ;

8° La notation tonique suffit jusqu'au jour où l'exception prenant une importance de plus en plus grande et se présentant avec les atours du chant profane, il devint nécessaire de préciser des schèmes rythmiques coulés dans des formes étroitement mesurées ;

9° L'écriture proportionnelle d'Hoger est donc un fait isolé et ne s'applique qu'à l'*organum*.

Dès lors, que deviennent les affirmations de M. Emmanuel ?

Ajoutons que le « thème donné » étant exécuté en rythme libre, ce n'est pas l'*organum* qui lui a donné son caractère « plane », au sens primitif de ce mot ; au contraire, c'est la *vox organalis* qui, bien que strictement mesurée dans beaucoup de cas, a presque perdu cette caractéris-

1. Dom David a donc pleinement raison en affirmant que « la notation sans épisèmes ne fut nullement une « simplification » de l'autre, mais bien que celle-ci fut un perfectionnement de celle-là. » (*Revue du chant grég.*, p. 76, nº 1.)

tique, par suite d'une exécution si ridiculement grave et lente. Toutefois, à l'exemple d'Hoger, nous disons : « presque », et non pas « complètement », car, si l'abolition des proportions avait été totale, comment l'*organum* eût-il pu préluder à l'éclosion des maneries ?

Du moins, le poison a-t-il fait son œuvre, s'attaquant au « thème donné » et le rendant « plane », mais avec une signification nouvelle. Certes, la théorie de l'accent n'est pas encore faussée par les humanistes. Cependant, le chant est devenu si lent que dans les mélodies ornées, l'on ne perçoit plus exactemeut les proportions résultant de la diversité des groupes, de même que, dans le chant syllabique, on ne « remarque » plus ces mêmes groupes qui, dans toute bonne exécution, sont « réalisés » par la cohésion d'un certain nombre de notes, sous l'influence de l'accent tonique. L'oreille ne distingue plus la forme de certains mètres ou le simple mélange des pieds, c'est la marche progressive vers l'annulation de la sensation rythmique, vers l'ânonnement, bientôt suivi du « martèlement ».

Mais pourquoi M. Emmanuel incrimine-t-il la mise en pratique des théories grégoriennes, alors que cette déconfiture sans nom remonte à l'*organum*, ruiné lui-même en partie par sa propre méthode, laquelle, tout simplement, n'était pas au point. A ce charmant tableau ajoutez la moindre parcelle d'exagération, et il vous sera possible d'admettre les textes cités par M. Emmanuel et le P. Dechevrens, concernant l'exécution de ce chant « plane », — « nouveau style » :

« Il y a deux sortes de notes musicales, écrit Tinctoris ; les unes ont une valeur fixe et régulière qui correspond à la quantité des sons représentés... elles ne sont usitées que dans la musique figurée. *Les autres n'ont aucune valeur déterminée* ; elles valent *plus ou moins au gré des chanteurs : ce sont celles qu'on emploie dans le plain-chant* [1]. »

Et Marchetto de Padoue : « La musique plane est un chant *noté* et *chanté* sans aucune mesure du temps et sans détermination des notes, mais que tout chantre peut *noter et chanter comme il lui plaît* [2]. »

Voilà donc à quoi aboutissait l'*organum*, au point de vue rythmique : l'anarchie constituée et la négation de l'art. Il n'est pas sans ironie de constater que cette *liberté absolue*, M. Wagner la revendique en ce qui concerne l'exécution du chant grégorien, du IXe au XIe siècle. L'âge d'or du chant grégorien consiste donc pour les uns dans l'extrême fantaisie, et pour les autres dans la précision extrême, et cela d'après l'analyse des œuvres et des théories. Quel délicieux gâchis placé sous l'égide d'un temps premier que l'on renverse avec révérence, et dont on abandonne le culte aux Bénédictins ! Quelle plaisanterie de mauvais aloi que de faire remonter leur méthode d'exécution aux temps de la décadence des mélodies grégoriennes !

(*A suivre.*) J. DE VALOIS.

1. *De notis et pausis*, lib. I, ch. I, Coussemaker, t. III.
2. *Lucidarium musicae planae*, ch. XV, Gerbert, t. III.



BIBLIOGRAPHIE

Abel Fabre, **Pages d'art chrétien**, *architecture, peinture, sculpture, iconographie*, ouvrage couronné par l'Académie Française. Nouvelle édition : illustrée de 405 gravures. Gr. in-4° de vi et 634 pages. Paris, Bonne Presse.

« Ce livre, dit l'auteur en une courte mais substantielle préface, s'adresse aux artistes et aux étudiants ecclésiastiques, mais j'espère qu'il intéressera aussi le grand public... Ce n'est pas un cours complet : c'est une histoire fragmentaire de l'art chrétien étudié du point de vue de l'Esthétique. »

Mais ce point de vue n'a pas amené une sèche ou stérile présentation ou discussion de philosophie d'art : le nombre d'illustrations — dont beaucoup rares et dont bon nombre superbes — indique suffisamment que M. Abel Fabre a entendu faire œuvre vivante. Il me souvient de l'intérêt avec lequel je lus la première rédaction de ces pages, entre 1902 et 1914, et combien j'applaudis aux brochures séparées qui en firent passer dans le public les excellentes idées. M. Fabre ne fait pas une étude poncive ou chronologique de styles : son ouvrage n'est pas un catalogue, mais l'auteur s'attache à l'idée qui domine chaque temps, en chacun des arts dont il traite, et, surtout, veut montrer que, loin de s'opposer, ces idées s'engendrent l'une l'autre et forment comme une chaîne aux transitions perpétuelles, dont il convient de rechercher le principe supérieur. Ainsi, dans la partie architecture, M. Fabre, à travers la « préparation romane », la « floraison gothique », les églises « modernes », étudie, en cinq chapitres : la stéréotomie (taille des pierres et emploi des matériaux) ; l'art de bâtir ; l'histoire de la voûte ; nos premiers sculpteurs ; la polychromie. Ainsi encore, dans la partie qui traite de l'« Iconographie chrétienne », à travers tous les siècles, l'auteur s'attache aux sujets représentés : c'est donc, en raccourci, une histoire successive des représentations figurées de Dieu, du Christ, de la Vierge, des anges, etc.

M. Fabre, ai-je dit, n'entend point faire œuvre d'archéologue : chaque sujet, chacun des chapitres sont poursuivis jusqu'à notre actuelle époque. L'auteur, à la fois, a d'ingénieux aperçus sur quelques-uns des problèmes que soulève l'art du moyen âge, tels que la construction de Saint-Front de Périgueux, et présente de personnelles et souvent remarquables hypothèses, et, en même temps, fait la critique, partageant le bon et le mauvais, de l'art contemporain, depuis la construction de la basi-

lique de Fourvières ou celle du Vœu National, jusqu'aux peintures de Maurice Denis et de Desvallières.

De précieuses listes d'œuvres, de diverses époques, en chacun des genres traités, donnent encore plus de prix à ce beau travail et en font un livre excellent, *indispensable* même à tous ceux qui, de près ou de loin, s'occupent de l'Art chrétien.

Higini Angles, **Cataleg dels manuscrits musicals** *de la col-leccio Pedrell* (publicacions del Departament de Musica de la Biblioteca de Catalunya, II). In-4° de 138 pages. Prix : 10 pesetas. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans.

L'illustre maître catalan Félipe Pedrell, le « patriarche créateur d'une lyrique nationale et le fondateur de l'historiographie musicale espagnole, conséquent avec ses principes de haute culture artistique, en pleine vie, a voulu offrir sa bibliothèque musicale à l'Institut d'Études catalanes ». Le présent Catalogue, à son tour, lui a été offert en hommage par le même Institut, à l'occasion de son quatre-vingtième anniversaire, qui a été pour le vieux maître l'occasion d'un superbe hommage de toute la jeune école qu'il a formée, dirigée ou inspirée.

Ces manuscrits musicaux, que F. Pedrell a ainsi offerts pour servir à l'éducation de ceux qui voudraient y travailler, sont, — je n'ai pas besoin de le dire à tous ceux qui connaissent ses publications admirables, — une mine d'un prix inestimable, surtout sur la musique des xve, xvie et xviie siècles. Tantôt en manuscrits originaux, tantôt en copies ou en remises en partition faites par Pedrell lui-même à travers archives et bibliothèques, cette collection comprend un nombre considérable d'œuvres de polyphonie vocale, de pièces d'orgue et de luth, de traités variés. Bien entendu, on y trouvera en entier les œuvres de Victoria, dont Pedrell a donné la grande édition complète, et de Cabezon, mais combien d'œuvres inédites de musiciens espagnols, à commencer par Moralès et Guerrero, pour ne parler que des plus grands, sans compter Nicolas Gombert, qui vint, des Flandres, leur porter la tradition de la polyphonie vocale, etc.

Mais on y trouve aussi toutes les phases de l'activité de Pedrell, depuis ses transcriptions des délicieuses *Cantigas* d'Alphonse « el Sabio », le roi-trouvère du xiiie siècle, jusqu'à ses propres compositions, et l'on sait quelle valeur elles ont.

Heureuse Catalogne, d'avoir produit un tel travailleur et un tel maître, et d'avoir, grâce à lui, de tels trésors à sa disposition.

J'ajoute que le catalogue est fort bien fait, très pratique et très accessible, et présenté de superbe façon : de très nombreux extraits musicaux l'enrichissent, des tables très détaillées le complètent, et le tout fait honneur à l'auteur de ce travail, M. Anglès.

A. Gastoué.

Le Gérant : Lafontan.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

2e Répertoire — CHANT GRÉGORIEN

Accompagnements nouveaux et très faciles du Chant des Offices

Par l'Abbé L. JACQUEMIN

Avec Notice explicative sur les divers chants, par ***A. GASTOUÉ***

1re PARTIE. — **GRADUEL** (*chants pour la Messe.*)

A. Propre du temps. — **B.** Propre des Saints. — **C.** Commun des Saints (*en préparation*)
D. Principaux ordinaires de la Messe.

2e PARTIE. — **ANTIPHONAIRE** (*chants pour les heures du jour.*)

Dans cet ouvrage nous ne donnons que les Chants des Vêpres, et pour certaines fêtes, ceux des Laudes.

AVERTISSEMENTS. — La table générale des sommaires détaillés des accompagnements se trouve dans le 1er fascicule de chacune des divisions de l'ouvrage. Celle des ordinaires de la Messe se trouve aussi page 140 : à la fin du 5e fascicule.

Collection à suivre.

Prix du Fascicule : 1 fr. 50 — 3 fr. *avec majoration temporaire comprise*

1re PARTIE. — **GRADUEL.**

A. Propre du Temps

1er Fascicule. Temps de l'Avent.
2e — Temps de Noël I.
3e — Noël-Épiphanie II.
4e — Temps de la Septuagésime.
5e — Mercredi des Cendres, 1er et 2e Dimanches de Carême.
6e — 3e et 4e Dimanches de Carême, Dimanche de la Passion.
7e — Dimanche des Rameaux.
8e — La Semaine Sainte.
9e — Temps de Pâques.
10e — Du 5e Dimanche après Pâques au Dimanche dans l'Octave de l'Ascension.
11e — Pentecôte, T. S. Trinité, T. S. Sacrement.
12e — Du 2e au 6e Dimanche après la Pentecôte.
13e — Du 7e au 11e Dimanche.

Sous presse :

14e Fascicule. Du 12e au 15e Dimanche.
15e — Du 16e au 19e Dimanche.
16e — Du 20e au 23e et dernier Dimanche après la Pentecôte. (Tome complet).

B. Propre des Saints

1er Fascicule. Novembre à Janvier.
2e — Février.
3e — Mars à Mai.
4e — Juin, Sacré Cœur, Précieux Sang.
5e — Du 2 Juillet au 15 Août.

Sous presse :

6e Fascicule. Du 16 Août à fin Septembre.

(*A suivre*).

C. Commun des Saints (*en préparation*).

D. Principaux ordinaires de la Messe

1er Fascicule Asperges me, Vidi aquam, ordinaire du Temps Pascal, les deux ordinaires des Fêtes solennelles, 1er ordinaire des Fêtes doubles.
2e Fascicule. 2e, 3e 4e et 5e Ordinaire des Fêtes doubles, ordinaire des Fêtes de la Sainte Vierge.
3e — Ordinaire des Dimanches dans l'année, des Octaves, des Dimanches de l'Avent et du Carême, des Féries de l'Avent et du Carême. Credo I. II. III.
4e — Credo IV et les Trois Messes de H. Du Mont, conformes aux éditions authentiques.
5e — Messe des Morts, Messe de Mariage.

(Tome complet).

2e PARTIE. — **ANTIPHONAIRE.**

1er Fascicule. Tons communs des Vêpres, Deus in adjutorium, les huit Tons des Psaumes, Versicules et Benedicamus.
2e — Vêpres du Dimanche, avec les Psaumes entièrement notés, Suffrages & Antiennes finales à la Sainte Vierge.
3e — Vêpres des Dimanches de l'Avent, Grandes Antiennes O, 1res Vêpres de Noël.
4e — Des Laudes de Noël à l'Octave de la St-Jean.
5e — De l'Épiphanie à Pâques.
6e — De Pâques au Dimanche dans l'Octave de l'Ascension.
7e — De la Pentecôte au T. S. Sacrement.

(*A suivre*)

LA TRIBUNE MUSICALE

3e ANNÉE, N° 35. — JUIN 1921

SOMMAIRE DU NUMÉRO

TEXTE

Abonnement annuel France et colonies : **17** francs ; Étranger : **19** francs. Abonnement réduit (réservé à MM. les Ecclésiastiques, les Communautés, Professeurs et Elèves de la Schola). France : **16** francs ; Etranger : **18** francs.

La collection de l'année 1914 est à la disposition de nos abonnés au prix de **10** francs. Les années suivantes sont au prix actuel de l'abonnement.

LA TRIBUNE MUSICALE

est une œuvre de musique religieuse vocale et d'orgue sans pédale ou d'harmonium. On n'y publie que des pièces faciles ou de moyenne difficulté avec accompagnement. Certaines d'entre elles peuvent se chanter *à cappella*.

On y trouve du chant grégorien, de la musique ancienne et moderne, des articles intéressants et des conseils pratiques pour ceux qui s'occupent de la musique religieuse. On peut envoyer à la Direction de *la Tribune musicale* les nouvelles de musique religieuse susceptibles de stimuler le zèle des musiciens d'église dans la bonne voie que le Bureau d'Édition a toujours tracée.

Le dernier fascicule de chaque année contient la table des matières et les faux titres.

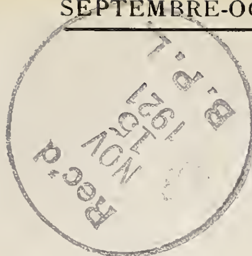
Il n'est pas vendu de fascicule séparé, mais pour l'exécution, le Bureau d'Édition de la Schola Cantorum met en vente des *parties de chœur* de toutes les œuvres publiées.

SOMMAIRE DE LA TRIBUNE MUSICALE

JUILLET-AOUT 1921.

TEXTE

SEPTEMBRE-OCTOBRE 1921. — XXIIe ANNÉE





LA TRIBVNE

DE

SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE ET D'ART RELIGIEUX
LITURGIE — ARCHÉOLOGIE CHRÉTIENNE

PUBLIÉE SOUS LES AUSPICES DE LA

Schola Cantorum



SOMMAIRE



Le N°: 1 fr. 75

AU BUREAU D'ÉDITION DE LA *SCHOLA CANTORUM*

269, rue Saint-Jacques, 269
PARIS (V^e)

N°s 262-263. — 10e-11e de l'Abonn^t 1920-1921

La présente Revue parut pour la première fois en janvier 1895, avec le titre et les collaborateurs suivants :

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

FONDÉE POUR ENCOURAGER

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne
La remise en honneur de la musique palestrinienne
La création d'une musique religieuse moderne
L'amélioration du répertoire des organistes

COMITÉ DE LA SOCIÉTÉ

M. ALEXANDRE GUILMANT
Président

M. le Prince DE POLIGNAC — M. BOURGAULT-DUCOUDRAY
M. VINCENT D'INDY
MM. G. DE BOISJOSLIN et CH. BORDES
Secrétaires

COLLABORATEURS DU JOURNAL

RR. PP. Dom POTHIER — Dom MOCQUEREAU — Dom BOURIGAUD — R. P. LHOUMEAU — M. l'abbé CARTAUD — M. l'abbé VELLUZ — M. l'abbé PERRUCHOT — MM. C. BELLAIGUE — C. BENOIT — BOURGAULT-DUCOUDRAY — G. DE BOISJOLIN — CH. BORDES. — MICHEL BRENET - J. COMBARIEU — P. CRESSANT — A. ERNST — H. EXPERT — A. GUILMANT — A. HALLAYS — V. D'INDY — A. JULLIEN — P. LALO — F. PEDRELL — A. PIRRO — G. SERVIÈRES — DE SAINT-AUBAN — J. TIERSOT — Dr WAGNER — A. WOTQUENNE.

Parmi les autres collaborateurs plus récents, citons encore :

S. G. Mgr FOUCAULT — R. P. Dom L. DAVID — R. P. J. BORREMANS — M. l'abbé P. BAYART — MM. Ant. AUDA — Eug. BORREL — A. GASTOUÉ — F. DE LA TOMBELLE — J. PEYROT — H. QUITTARD — F. RAUGEL — A. SÉRIEYX — J. DE VALOIS.

“ **La Tribune de Saint-Gervais** ” paraît mensuellement ; Revue *musicologique* et d'*Art chrétien*, elle s'adonne spécialement au *Chant grégorien* et *Populaire*, à la musique *polyphonique* et *d'orgue* ; elle contient, de plus, de nombreuses études sur des sujets variés de *liturgie*, d'*archéologie chrétienne*, d'*art religieux*.

Les abonnements partent du mois de Décembre

Prix d'un fascicule : **1** fr. **75**

Prix des anciennes collections de la Tribune de Saint-Gervais

1895, sans supplément.	**40** fr.	1897, sans supplément.	**20** fr.	1899, sans supplément.	**15** fr.
1896 — —	**30** fr.	1898 — —	**18** fr.	1900, **12** fr., et les suiv.	**10** fr.

Les années de 1895 à 1914 y compris : **275** francs.
Les années suivantes sont au prix actuel de l'abonnement.

	France, Belgique et Colonies	*Union Postale et Étranger*
Abonnement ordinaire	**18** »	**19** »
Abonnement réduit réservé à MM. les Ecclésiastiques, les Communautés, les Professeurs et les Élèves de l'École	**17** »	**18** »

Pour donner satisfaction à notre clientèle, nous ferons *un abonnement global*, comprenant la “ **Tribune musicale** ”, la “ **Tribune de St-Gervais** ” et les “ **Tablettes de la Schola** ” :

	France, Belgique et Colonies	*Union Postale et Etranger*
Abonnement	**37** »	**39** »
Abonnement réduit réservé à MM. les Ecclésiastiques, les Communautés, les Professeurs et les Élèves de l'École	**35** »	**37** »



BREF DE S. S. PIE X

à Charles BORDES

FONDATEUR DE LA *Schola Cantorum* ET DE LA *Tribune de Saint-Gervais*

PIUS PP. X

Dilecte Fili, salutem et Apostolicam Benedictionem. — Pergratum Nobis, ut intelligi potest, faciunt, quicumque illud propositum, quod mature inivimus, cantus liturgici ad veterem normam revocandi, labore sollertiaque sua faciunt expeditius. In hoc numero novimus peculiarem deberi locum tibi, qui vel ante, quam de Musica sacra praescriptum a Nobis esset, SCHOLAM CANTORUM istic ad vota Nostra institueris, et legitimam cantus Gregoriani disciplinam propagare non cesses. Quare habe tibi, quam mereris, a Nobis laudem, grataeque significationem voluntatis, simulque scito, Nos ab ingenio diligentiaque tua uberiores quoque exspectare, Deo adiuvante, fructus. Interea coelestium auspicem munerum, ac benevolentiae Nostrae testem tibi, dilecte Fili, Apostolicam benedictionem amantissime in Domino impertimus.

Datum Romae apud S. Petrum die 11 Iulii an. MDCCCCIV, Pontificatus Nostri anno primo.

PIUS PP. X.

PIE X, Pape.

Cher Fils, salut et bénédiction Apostolique. — Il Nous est fort agréable, comme on peut le penser, que le travail et les soins éclairés de diverses personnes avancent la réussite du projet, que Nous avons mûrement réfléchi, de rappeler le chant liturgique à son ancienne forme. Au nombre de ceux-là, il convient de vous donner une place particulière, à vous qui, dès avant que Nous ayons prescrit quelque chose sur la Musique sacrée, aviez déjà fondé la *Schola Cantorum,* conformément à Nos désirs, et qui ne cessez de propager partout la légitime discipline du chant grégorien. Recevez-en de Nous la louange que vous méritez, et la marque de Notre volonté reconnaissante, et sachez en même temps que Nous attendons encore de votre zèle ingénieux, avec l'aide de Dieu, les fruits les plus féconds. Nous vous accordons donc dans le Seigneur, de la façon la plus affectueuse, la bénédiction Apostolique, comme gage des faveurs célestes et témoignage de Notre bienveillance envers vous, Cher Fils.

Donné à Rome près Saint-Pierre, le 11 juillet 1904, la première année de notre Pontificat.

PIE X, PAPE.



LE BUREAU D'ÉDITION

DE LA *Schola Cantorum*, à PARIS

Tel est le titre que Ch. BORDES, l'illustre apôtre de la restauration de la musique d'église en France, donna, en 1896, à l'une de ses fondations.

De concert avec Alex. GUILMANT, le grand organiste, et le maître compositeur V. d'INDY, qui a continué d'en assumer la direction, Ch. BORDES avait donné à son *Bureau d'Édition* la devise même, les " Quatre Articles " qui furent la charte de fondation de la *Schola :*

1° L'étude et la propagande du *Chant grégorien*, restitué par Dom POTHIER ;

2° La remise en honneur du répertoire « A cappella » ;

3° La création d'une *musique religieuse vocale moderne*, respectueuse des prescriptions et des formes de la liturgie ;

4° L'amélioration du *répertoire des organistes*, dans la même orientation.

La Schola Cantorum a pris ainsi l'initiative du mouvement de la réforme de la musique religieuse en France ; elle a été comme la « maison mère » des missionnaires de cette réforme, et des organisations qui tendent au même but.

Le Bureau d'Édition tient à rester fidèle à cet idéal : il a puissamment aidé les différentes fondations qui se sont occupées de la diffusion de la bonne musique d'Église ; on peut dire qu'il n'a pas failli à son but.

Tant par ses *rééditions des maîtres anciens*, que par les *publications des compositeurs modernes*, il s'est toujours efforcé de rester dans la ligne de la musique religieuse vraiment *classique*, en se montrant en même temps le partisan résolu d'un art « vraiment moderne », héritier des justes traditions, mais jamais « moderniste ».

Les collections d'œuvres de PALESTRINA, JOSQUIN DES PRÉS, ORLANDE DE LASSUS, VICTORIA, parmi les anciens ; celles de BORDES, GUILMANT, d'INDY, chanoine PERRUCHOT, chanoine C. BOYER, F. de LA TOMBELLE, etc., parmi les modernes, tant dans la forme du MOTET que dans le CANTIQUE en langue vulgaire ou les pièces d'orgue ; les publications pratiques de CHANT ou d'ACCOMPAGNEMENT GRÉGORIENS, de A. GASTOUÉ, abbé JACQUEMIN, etc., sont un sûr garant de ce que vaut le Bureau d'Édition de la Schola, qui continue, plus que jamais, de par sa fondation et ses origines, à se consacrer exclusivement aux plus beaux modèles de la musique religieuse.

XXIIe ANNÉE. — Nos 10-11 262-263 SEPTEMBRE-OCTOBRE 1921

LA TRIBVNE DE ST-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE & D'ART RELIGIEUX

PUBLIÉE SOUS LES AUSPICES DE LA

Schola Cantorum

Chant grégorien et populaire. — Polyphonie et Orgue. — Liturgie et Archéologie chrétienne.

ABONNEMENT	BUREAUX	ABONNEMENT
France et Colonies, Belgique. 18 fr. Union Postale (autres pays). 20 fr.	Au BUREAU d'ÉDITION de la Schola *269, Rue Saint-Jacques* PARIS	Pour MM. les Ecclésiastiques, pour les Communautés, les Professeurs et Élèves de l'Ecole. 17 fr. (France et Colonies, Belgique).

Le numéro : **1 fr. 75**. — Les abonnements partent du mois de décembre de chaque année.

SOMMAIRE

L'Association française de Sainte-Cécile

(30 juillet 1921)

Il y avait bien longtemps que l'idée d'une Association générale des musiciens d'église en France planait sur les groupements déjà existants ou était envisagée au cours de diverses réunions. Il ne me souvient pas qu'un seul des Congrès variés tenus depuis un quart de siècle n'en ait entendu émettre le désir, de plus en plus fermement. Rappelons seulement le vœu présenté au Congrès régional de Paris, en 1911, par M. le chanoine Eug. Chaminade (p. 43 des *Comptes rendus*, n° 9) : « Fonder une société cécilienne qui étendrait peu à peu ses ramifications dans tous les diocèses », vœu complété par celui de M. l'abbé H. Villetard, sur l'organisation de Congrès diocésains et de Journées liturgiques. Dès 1913, le Congrès de Bayonne était une réponse active

à ce vœu, qui tendait de plus à assurer un fonctionnement permanent et régulier de semblables entreprises.

Au Congrès de Tourcoing, en 1919, M. le chanoine Victori posait nettement la question de l'Association générale, aussitôt discutée et dont les principales idées directrices furent immédiatement étudiées dans une Commission spéciale.

La nécessité d'une telle Association fut reconnue à l'unanimité des congressistes ; le temps ne permettant pas alors de travailler plus longuement la question, notre collaborateur, M. l'abbé Bayart, inspecteur diocésain du chant pour le diocèse de Lille, fut chargé de la mettre au point et de présenter au Congrès de Strasbourg, décidé à ce moment, les conclusions de la vaste enquête qu'il poursuivrait à ce sujet.

Déjà, les linéaments de l'œuvre, et ses modèles, existaient : la *Schola* de Paris, ne l'oublions pas, si son développement déborda son objet, commença par être une société de musique religieuse, et ses plus anciens adhérents conservèrent « l'esprit d'association » auquel demeurent toujours fidèles les vieux abonnés de sa revue, la *Tribune de Saint-Gervais* ; d'autres revues de chant liturgique ou de musique d'église insufflèrent le même esprit à leurs adhérents, de telle sorte que l'ensemble des abonnés d'une revue forme déjà un groupement de musique d'église. Il y a peu d'années, la société des *Amis du grégorien* réalisait, sur une large échelle, cette idée de groupement, et traduisait sa vitalité par l'organisation des Journées grégoriennes et liturgiques de Lourdes ; partout, des journées liturgiques étaient tentées, presque toujours avec succès, ici et là ; des associations non musicales, telle l'Union noëliste, avec un puissant journal pour organe, le *Noël*, propageaient le mouvement, et amenaient la fondation de plus de quatre cents *scholæ*. Enfin, en se plaçant sur le terrain diocésain ou provincial, l'organisation du diocèse de Lille, les Congrès des maîtrises des diocèses de Bretagne, et par-dessus tous, les organismes musicaux de nos provinces délivrées, l'Œuvre de Saint-Chrodegang, de Metz, et particulièrement l'admirable *Cæcilia* du diocèse de Strasbourg, fournissaient les bases fermes de l'association future. Il ne s'agissait que de fédérer ces efforts.

L'idée donc, ou mieux, le projet déjà esquissé, d'une Fédération des groupements de musique d'église déjà existants, ou d'une Union interdiocésaine, pour toute la France, comme cela existe déjà en diverses nations étrangères, devint l'un des buts principaux du Congrès de Strasbourg de 1921. Depuis deux ans, le rapporteur désigné menait une enquête minutieuse près des chefs de groupements, des maîtres de chapelle des églises importantes, et des autorités ecclésiastiques ; à Strasbourg, au cours d une première réunion des personnalités intéressées, M. l'abbé Bayart donnait lecture de son rapport précis, discuté séance tenante. Trois réunions analogues furent tenues jusqu'à la fin du Congrès, pour jeter les bases fermes de l'organisation adoptée, et, le samedi 30 juillet, à l'issue de la dernière séance de travail, l'Association générale était mise sur pieds, présentée à S. E. le cardinal Dubois, qui

lui témoigna ses vœux et ses encouragements, et applaudie chaleureusement par tous les Congressistes.

Voici quels furent les points successivement discutés et admis, qui formeront la base du règlement et indiqueront les buts principaux de la nouvelle société : nous les résumons d'après le procès-verbal des réunions préparatoires :

I. Nécessité de l'Association : ce point est hors de toute contestation.

II. Vocable : *Association française de Sainte-Cécile.*

III. Organisation : l'idéal ecclésiastique serait une organisation diocésaine et hiérarchique, qui n'est pas actuellement possible. Il faut s'arrêter à une fédération des groupes existants ou à fonder, encouragés par NN. SS. les Évêques, sans préjudice des personnes isolées ou des *scholæ* sans lien jusqu'ici avec d'autres.

IV. Le régime de l'Association sera celui de toute fédération. Un Comité directeur sera formé des représentants des divers groupements fédérés. Il aura pour mission :

De rechercher et d'appliquer les moyens propres à développer l'Association et à en assurer les résultats ;

Spécialement, d'intervenir auprès des supérieurs ecclésiastiques pour obtenir d'eux les facilités, les encouragements et les ordres nécessaires ;

D'organiser ou de favoriser des leçons et exercices sous forme de Congrès locaux, diocésains, régionaux et nationaux.

A ces moyens d'ordre moral devront s'ajouter quelques ressources financières, assurées par de minimes cotisations, ou par des dons.

V. Le programme de l'Association est le *Motu Proprio* de Pie X, dans toutes ses parties, complété par toutes les instructions romaines au sujet de la liturgie et du chant.

VI. Sur la question des éditions de chant liturgique, dans l'impossibilité pratique d'avoir un livre uniforme pour toute la France, on doit reconnaître à chacun le droit de se servir de l'édition qui lui convient. Plusieurs ont émis des vœux pour reconnaître ou favoriser telle édition : l'opinion générale n'est pas favorable à cette solution. L'Association se désintéresse de cette controverse, et demande qu'on ne fasse pas de cette question une question d'importance capitale. Lors des Congrès régionaux ou nationaux, le Comité de l'Association, s'inspirant des circonstances, prendra les mesures les meilleures pour assurer l'unité du chant [1].

VII. L'esprit de l'Association est :

1° Esprit de soumission à l'Église ;

2° Esprit, avant tout, liturgique ;

3° Esprit de perfection artistique.

1. « On suivra la baguette du chef », dit justement, et avec autorité, M. l'abbé Vandewalle. De fait, à Strasbourg, on a chanté, et superbement, et avec ensemble, sous l'impulsion unique de la belle direction de M. le chanoine Victori, chacun avec son édition.

*
* *

L'Association étant ainsi décidée, et les bases de son règlement arrêtées, l'Assemblée désigne par acclamation, comme

Président général,
M. le chanoine L. Perruchot.

Quel autre éminent praticien, tout à la fois compositeur génial et maître de chapelle excellent, aurait pu être désigné ? N'est-il pas, pour tant et tant d'entre nous, l'animateur ? Et nous nous souviendrons que c'est à lui qu'une part considérable revient dans la réforme de la musique religieuse en France, qu'il fut l'initiateur de Ch. Bordes et son guide dans ses fondations, et, par là, fut la cheville ouvrière de la création de la *Schola* et de son bon fonctionnement dans ses premières années.

Dans les réunions qui suivirent, il fut décidé de la formation du *Comité directeur*, dont nous donnerons la liste précise lors des premières communications officielles que nous recevrons. Et, parmi les membres de ce Comité, furent désignés, pour constituer le *Bureau central* chargé d'assister M. le Président général et de centraliser ce qui importe au bon fonctionnement de l'Association :

Quatre Vice-Présidents ou Assesseurs : M. le chanoine Victori, maître de chapelle de la cathédrale de Strasbourg, président de la *Cæcilia*, pour l'Est ; M. le chanoine Marty, de Perpignan, président des *Amis du grégorien*, directeur de « la Petite maîtrise », pour le Midi ; M. l'abbé Portier, maître de chapelle de la cathédrale de Nantes, rédacteur de *la Revue des maîtrises*, pour l'Ouest ; M. A. Gastoué, inspecteur et professeur à la *Schola* de Paris, rédacteur en chef de *la Tribune de Saint-Gervais*, pour Paris et le Centre.

Secrétaire général : M. l'abbé Bayart, inspecteur du chant pour le diocèse de Lille ; — trésorier général : M. l'Abbé J. Delporte, maître de chapelle de N.-D. des Victoires, à Roubaix, secrétaire de rédaction de *la Revue pratique de liturgie et de chant d'église*, ces deux membres du Bureau central faisant en même temps fonction d'Assesseurs pour la région du Nord.

Le Bureau central et le Comité directeur se tiendront en liaison étroite, et communiqueront avec les membres de l'Association par des Communiqués Officiels envoyés à chacune des revues de musique religieuse, que celles-ci inséreront en première page, si possible, et où seront indiquées les décisions prises et les convocations d'ordre général.

D'ores et déjà, nous pouvons dire que l'activité de cette organisation s'est employée, et que le projet de Congrès régionaux de chant grégorien, de liturgie et de musique sacrée a été étudié pour diverses provinces, à réaliser au cours de l'année 1922.

On demande quelquefois à quoi servent les Congrès, et si ce ne sont pas des réunions d'admiration mutuelle ou des « parlottes » impuis-

santes. Si le Congrès de Strasbourg n'avait eu qu'un résultat — et il en a eu d'autres, féconds ! — la fondation de la Fédération jusqu'ici projetée serait la réponse triomphale.

L'Association française de Sainte-Cécile est née : *Ad multos annos !*

A. Gastoué.

Glanes. — *Une nouvelle forme de la Préface* ! De la correspondance d'une de nos lectrices, nous extrayons le trait suivant, dont il sera aisé de tirer des conclusions pratiques :

« Combien sont ignorants, souvent, de ce qu'ils devraient plus particulièrement savoir ! Je l'ai constaté dernièrement au cours d'un délicieux voyage que j'ai fait sur la Côte d'Azur. J'assiste à la grand'messe dans un village du Var : à la Préface, lorsque le prêtre commence, l'organiste de l'accompagner, ce qui commence à me faire froncer les soucils. Ce n'était rien ! Au bout de trois lignes, le célébrant s'arrêtant, voici mon organiste qui se lance dans quelques mesures d'allure dramatique. Je pense : quelle trahison ! profiter de ce que son Curé reprend le souffle pour parler sans permission ! Hélas !... la chose se renouvela cinq fois et je pus me convaincre qu'*ils étaient « de mèche »* ! Cela faisait l'effet d'un récitatif de mauvais opéra italien, coupé par les accents déclamatoires de l'orchestre.

« Mais ne pourrait-on, dans les grands séminaires, parer à l'avance à de telles inconvenances ? »





Les Journées du Congrès général de Musique sacrée de Strasbourg

27-31 Juillet 1921

C'est à Strasbourg, dans cette Alsace qui fut le berceau de sainte Odile et du Pape Léon IX, que viennent de se réunir pour la seconde fois, tous ceux que leurs fonctions appellent à s'occuper de la musique d'église ou de la splendeur de la maison de Dieu.

Le souvenir n'est pas encore oublié, du brillant congrès de Strasbourg organisé en 1905, à la veille de la publication de l'Édition Vaticane, et qui marque une date dans l'histoire du chant religieux; mais tandis que les grandes assises de 1905 avaient revêtu surtout un caractère international où l'élément germanique avait affirmé sa prépondérance, le deuxième congrès de Strasbourg fut plutôt une fête de famille entre artistes français, venus de toutes les provinces, heureux de se connaître et d'échanger pacifiquement des vues, sur les moyens pratiques de faciliter l'intelligence et l'exécution de ce fameux *Motu proprio*, qui est plus que jamais à l'ordre du jour; c'était donc une manifestation purement française dans la cité de rêve et de légende, trois fois bien-aimée et trois fois nôtre : par le don joyeux d'abord que jadis elle fit d'elle-même à notre patrie, puis par son long martyre, et enfin par son retour définitif dans l'exaltation passionnée du triomphe et de la victoire.

Tout concourut à donner à ces journées un éclat particulier, dans l'union et dans la beauté de la liturgie et de la musique.

S. S. le Pape Benoît XV avait envoyé la bénédiction apostolique; quatre cardinaux, huit archevêques, quarante évêques avaient accepté d'être protecteurs du congrès; un comité d'honneur groupait autour du chapitre de la cathédrale et du haut clergé de la ville les noms des principaux maîtres de la musique d'église en France et en Alsace; l'Évêque de Strasbourg, S. G. Mgr Ruch, tint à assister en personne à toutes les réunions, qu'il présida avec toute l'autorité et le charme de son éminente personnalité, jusqu'à l'arrivée de S. E. le Cardinal Archevêque de Paris; et M. le chanoine Victori, maître de chapelle de la cathédrale, sur qui seul reposait le poids écrasant de la direction et de l'organisa-

tion du congrès, déploya la même vaillance, la même activité et le même dévouement infatigables qu'avaient déjà admirés les congressistes de 1905. Les diverses commissions et secrétariats qu'il avait réunis avec l'aide de MM. Lutz, Dussourd, Clauss, Schmidlin, Schies et Vogeleis, fonctionnèrent à merveille, offrant à tous un modèle d'organisation souple et précise, et facilitant à chacun la solution de toutes les questions, qu'elles fussent d'ordre technique, d'ordre pratique ou simplement d'ordre matériel; c'est dire que véritablement, tous ceux qui voulaient s'édifier mutuellement dans la beauté de la Prière chantée, se sentaient respirer à l'aise dans une atmosphère de sympathie et de travail.

Le mardi 26 juillet, à 8 h. du soir, eut lieu la séance de réception des congressistes au Palais des Fêtes. Monseigneur Ruch présidait, accompagné de Mgr Guillibert, évêque de Fréjus. Tous les chœurs des églises de Strasbourg étaient réunis autour du grand orgue magnifique d'une soixantaine de jeux, construit par le facteur lorrain Fr. Härpfer, de Boulay, et dont les claviers étaient tenus par le maître alsacien M. J. Erb, l'éminent organiste de Saint-Jean de Strasbourg et compositeur bien connu.

L'abbé Schmidlin, maître de chapelle de Saint-Jean, conduisait les masses chorales qui exécutèrent, avec une précision parfaite et une sonorité magnifique, l'*Hymne* vibrant de la jeune Alsace, composé par M. J. Erb pour l'entrée des troupes françaises à Strasbourg.

Ensuite, M. Victori salua les évêques protecteurs du congrès et les principaux artistes présents : les maîtres Guy Ropartz, Alexandre Georges, Planchet, Perruchot, le R. P. Dom David, Joseph Bonnet, Amédée Gastoué, Stockhausen, etc. Après ces paroles de bienvenue, M. le chanoine Victori définit en quelques mots le rôle du congrès : Il serait avant tout un congrès pacifique où toute opinion pourrait être librement émise et discutée sans distinction d'école. Cette première séance se termina par l'exécution de quelques chansons populaires alsaciennes, pour la joie de ceux qui, pour la première fois, avaient le bonheur de se trouver sur le sol sacré de la plus belle de nos provinces.

Nous parlerons d'abord des manifestations musicales auxquelles assistèrent les membres du congrès, puis des séances d'études, et enfin de la fondation de l'Association française de Sainte-Cécile, véritable union interdiocésaine des musiciens d'église.

La première journée fut véritablement grégorienne : l'ordinaire et le propre de la grand'messe, célébrée par Mgr. Guillibert, les chants des vêpres, des complies, et de la bénédiction du T. S. Sacrement furent tous empruntés au graduel et à l'antiphonaire vaticans et dirigés magistralement par M. le chanoine Victori, qui a le secret de conduire avec précision, fermeté et souplesse les grandes masses. La foule des congressistes alternant avec le chœur des séminaristes et des enfants de la maîtrise, fut bien vite habituée à la direction du maître de chapelle de la cathédrale de Strasbourg.

La journée s'acheva sur une audition religieuse donnée au Palais des Fêtes par la chorale de Saint-Jean, composée de 120 exécutants réunis sous la direction de M. l'abbé Schmidlin et accompagné à l'orgue par M. J. Erb.

C'était un véritable festival consacré aux œuvres du maître alsacien qui fut chaleureusement acclamé. La première partie, consacrée à des cantiques français arrangés ou composés par l'organiste de Saint-Jean, fit passer devant nous toute l'année liturgique. Chaque cycle était terminé par un offertoire à 3 voix et orgue, composé sur les textes liturgiques des offertoires de Noël, de Pâques, ou de la Pentecôte; le tout dans un grand style décoratif, d'où n'était pas exclu l'accent de la prière, mais où rayonnait surtout la vision splendide de grandes architectures célébrant la magnificence de la maison de Dieu.

La deuxième partie de l'audition était consacrée à l'exécution de la *Missa solemnis in honorem S. Joannis Baptistæ*, op. 78, à 6 voix mixtes et orgue [1], œuvre puissante et grandiose, qui fait le plus grand honneur au maître alsacien.

Le *Kyrie*, le *Gloria*, le *Sanctus* et l'*Agnus Dei* sont entièrement construits sur des thèmes grégoriens empruntés à l'Introït de la fête de saint Jean-Baptiste; le *Credo* est d'une architecture particulière, inspirée par l'intonation du *Credo* du cinquième ton de l'édition vaticane : le plain-chant chanté à l'unisson y alterne avec des pages écrites en style fugué. L'œuvre est particulièrement intéressante à étudier, mais elle est difficile à exécuter et il faut féliciter les chœurs de Saint-Jean de l'avoir fait entendre aux congressistes. N'oublions pas de louer le quatuor vocal harmonieusement composé des voix de M[lle] Imbert et Brancour, et de MM. Flesch et Braun, qui contribua pour une part importante au succès de cette belle audition.

La deuxième journée était réservée à la *Schola* de la cathédrale de Nancy dont le directeur est M. Raffat de Bailhac, organiste du grand orgue de ladite cathédrale. La grand'messe pontificale de ce jour fut chantée par Mgr Ruch assisté de Mgr Guillibert, évêque de Fréjus; les morceaux grégoriens de la Messe *Statuit* furent exécutés avec une grande délicatesse et dans un mouvement qui nous a paru excellent; la *Messe en l'honneur de sainte Jeanne d'Arc*, de M. le chanoine Perruchot, fut fort appréciée : écrite avec une absolue maîtrise, elle chante et prie avec l'humilité et la sincérité des vieux maîtres.

On n'en exécuta pas le *Gloria*, qui fut remplacé par celui de la messe *O Vierge très belle* de M. l'Abbé Brun, que l'on s'accorda à trouver d'une facture correcte et intéressante.

A l'office du soir, la *Schola* de Nancy exécuta en perfection sous le rapport de la justesse et des sobres nuances, quelques pièces polyphoniques de Roland de Lassus, de Viadana, de Perruchot, et de M. Raffat de Bailhac, dont le délicat *Ego sum mater pulchræ dilectionis* peut

1. Une analyse détaillée de cette œuvre a été publiée par M. l'abbé Schmidlin dans le nº 7 de la Revue *Cæcilia*, année 1910.

être cité à côté d'autres compositions similaires de L. de Serres, comme un modèle d'écriture à voix égales avec accompagnement d'orgue.

Après l'office, eut lieu à la Salle des Fêtes une des séances les plus mémorables du congrès, nous voulons parler du *Récital d'orgue* donné par M. Joseph Bonnet; le programme était merveilleux: il comprenait d'abord des pièces de maîtres anciens sur des mélodies grégoriennes, de Cabezon et Titelouze à Palestrina; des préludes et des fugues de N. de Grigny et de J.-S. Bach; Guilmant, César Franck, Erb, Ropartz et Tournemire représentaient les modernes.

La *Fantaisie et Fugue en sol mineur* de Bach et le Choral en *la* mineur de Franck firent sensation, tant par la perfection technique de l'exécution que par le lyrisme de l'interprétation.

L'assemblée fut frappée par le caractère mystique du *triple choral* de M. Charles Tournemire, vaste et profond poème inspiré du dogme *Sancta Trinitas* et conçu dans une forme absolument neuve.

L'exécution du *thème varié* de Guy Ropartz et de l'*Alleluia* de M. Erb, furent pour l'auditoire une occasion, qu'il ne laissa pas échapper, d'applaudir chaleureusement les auteurs et l'admirable interprète, qui dut à la demande de Mgr Guillibert, reprendre place devant les claviers pour exécuter une de ses compositions. J. Bonnet s'exécuta avec la meilleure grâce du monde, et enleva de la manière la plus brillante ses *Variations* aux acclamations de l'assistance entière.

Le soir, une partie des congressistes se rendit à Saint-Pierre-le-Jeune pour entendre l'audition de musique religieuse française, ancienne et moderne, donnée par le chœur des orphelins de guerre de *la Cantoria* fondée et dirigée par M. Jules Meunier, maître de chapelle de la Basilique Sainte-Clotilde; M. L. Thomas, organiste de l'église Saint-Pierre le Jeune, prêtait à la *Cantoria* son concours.

Le reste des congressistes alla célébrer le souvenir de Jean Sébastien Bach (+ 28 juillet 1750), à l'église Saint-Thomas, où se trouve un magnifique instrument de Jean-André Silbermann (1712-1783), construit de 1737 à 1740, et qui, en 1907, fut pieusement restauré, sous la direction artistique du Dr Schweitzer, par le facteur d'orgues Härpfer de Boulay.

M. Schweitzer lui-même était à l'orgue : il interpréta avec un sentiment profond plusieurs préludes de chorals; chaque fois, le chœur de l'église Saint-Thomas et le chœur d'enfants de l'orphelinat du Neuhof, réunis sous la direction de M. Emile Stricker, reprenaient les chorals harmonisés à 4 voix: l'impression était énorme. Ce fut, de plus, une occasion d'entendre l'orgue de Bach dans ses plus rares qualités de sonorités limpides, moelleuses et brillantes, qui n'empâtent jamais la polyphonie.

Après l'audition, et quand l'église fut vide, M. Schweitzer invita aimablement les amis de l'orgue à monter à la tribune pour examiner de plus près le chef-d'œuvre conservé de Silbermann. MM. Bonnet, Erb, Alex. Georges, Henri Mulet, Planchet, A. de Vallombrosa, écoutèrent avec le plus grand intérêt les explications de M. Schweitzer, pendant que

M. Henri Mulet improvisait de la façon la plus distinguée, en faisant l'essai des sonorités les plus caractéristiques de l'orgue ancien.

On sait en quelle estime J.-S. Bach tenait l'art des Silbermann, famille d'organiers célèbres qui tint en Alsace et en Allemagne, au dix-huitième siècle, la même place qu'à Paris les Clicquot ou les Thierry.

Des soixante-quinze instruments environ que les Silbermann établirent en Alsace, plusieurs existent encore dans leur état primitif et n'ont jamais été restaurés; le plus intéressant de ces orgues est celui de Marmoutier, près de Saverne, construit en 1710 par Andréas Silbermann[1] (1678-1734); on peut encore admirer en partie les instruments que le maître organier a établis à Wissembourg en 1720, à Altdorf près de Molsheim (1730) et à Rosheim (1733).

Le chant grégorien et la polyphonie classique reprirent leur place d'honneur pendant la journée du 29 juillet; la *Missa brevis* de Palestrina déploya sa savante et expressive architecture, et le programme du salut fut entièrement composé de motets anciens, écrits ou transcrits pour voix égales, et empruntés au Recueil édité par l'Union Sainte-Cécile du diocèse de Strasbourg.

Sous la direction de M. Victori, les chœurs d'hommes firent preuve de rares qualités vocales, mais les auditeurs ne purent se défendre d'une certaine impression de monotonie, que ne manque jamais de produire à la longue, la musique chorale à voix égales. L'occasion eût été favorable, avec un chœur d'hommes, aussi bien stylé, d'y adjoindre les charmantes voix des enfants du chœur de la Cathédrale, pour donner du sublime *Stabat mater* à 5 voix de Josquin des Prés, dont c'était le IVe centenaire, une impression inoubliable.

En un pays qui a vu pendant les siècles passés tant de maîtres musiciens illustres, — rappelons seulement les noms glorieux des O. Luscinius, Bernhard Schmidt, d'Adam Rincken, de Muffat, des Rauch, des Wendling, de Murschauser et de F.-X. Richter — il eût été injuste de ne pas rendre hommage à l'école alsacienne contemporaine : c'est ce qu'a très bien compris le comité d'organisation du congrès en réservant une soirée aux compositeurs alsaciens. Il y eut donc le vendredi 29 juillet, à l'église Saint-Maurice, une audition organisée par M. Ringeissen, organiste de l'église Sainte-Madeleine : la première partie com-

1. L'orgue de Saint-Thomas est dû au fils aîné d'Andréas ; nous donnons ici la composition de cet instrument enfermé dans un magnifique buffet aux harmonieuses proportions, dont la sobre élégance ajoute encore à l'impression produite par la sonorité pleine de poésie :

Premier clavier : Bourdon 16 p., Montre 8 p., Bourdon 8 p., Flûte 8 p., Salicional 8 p., Prestant 4 p., Flûte 4 p., Doublette 2 p., Cornet 8 p., Fourniture, Trompette 8 p., Clairon 4 p., Voix humaine 8 p.

Positif (dans le dos de l'organiste) : Bourdon 8 p., Prestant 4 p., Cor de daim 8 p., Flûte 4 p., 2e Flûte 4 p., Doublette 2 p., Cromorne 8 p.

Récit : Montre 8 p., Gambe 8 p., Cor de daim 8 p., Bourdon 8 p., Salicional 4 p., Flûte 4 p., Basson-Trompette 8 p.

Pédale : Principal 16 p., Violoncelle 8 p., Flûte 8 p., Prestant 4 p., Bombarde 16 p., Trompette 8 p., Clairon 4 p.

portait, outre les pièces pour orgue et violoncelle des alsaciens Claussmann, organiste de la cathédrale de Clermont-Ferrand, et Erb, exécutés par MM. Frommer, organiste à Cannes, E. Mawet, professeur au Conservatoire, Marré et Ringeissein, un *Kyrie* et *Benedictus* de la messe *Rosa mystica* de M. Léon Thomas, organiste à Saint-Pierre-le-Jeune, un *Sanctus* et *Agnus* de la messe *In honorem septem dolorum B. M. V.* et un *Regina cœli*, de Ringeissen. La deuxième partie du programme, remplie par un salut solennel, réunissait les noms de l'éminent supérieur du grand séminaire, le Dr X. Mathias, de MM. Kieffer, Schmidlin, Joseph Ernst, Blondé, organiste de N.-D. du Travail à Paris, et de M. Louis, professeur à l'école normale d'Obernai, dont fut chanté un *Tantum ergo* qui fut très remarqué.

Cette audition démontra la puissante vitalité de l'école alsacienne, qui, entraînée par des maîtres comme MM. Guy Ropartz et J. Erb, est appelée à marcher en tête du grand mouvement qui s'opère partout en France en faveur de la musique sacrée.

Le samedi 30 juillet fut un jour de recueillement, consacré au souvenir de nos morts. L'exécution de la messe de *Requiem* par les chœurs de la cathédrale alternant avec les congressistes fut profondément émouvante ; le salut de l'après-midi, exécuté à voix égales par des groupes d'enfants de Strasbourg et d'Andlau, fut une charmante démonstration de ce que l'on peut obtenir des « petits », avec de la patience et de la méthode, selon la manière et l'exemple du célèbre maître de chapelle de la cathédrale de Dijon, M. le chanoine Moissenet.

Mais le souvenir le plus magnifique de toutes les cérémonies du congrès sera sans doute celui de la messe pontificale, célébrée par Son Éminence le cardinal Dubois, archevêque de Paris, et celui des Vêpres, des Complies et du Salut solennel qui clôtura le congrès. Qui pourra oublier l'effet moral du *Credo* grégorien, chanté par le chœur de la cathédrale, auquel répondait un second chœur de trois mille voix, celui des fidèles communiant dans la beauté de la prière universelle ?

Quel est celui des heureux assistants qui oubliera jamais la sonorité, à l'office du soir, de ces versets pairs des Psaumes, des Complies et du *Te Deum*, la houle sublime de cet océan de voix qui déferlait jusque sur la place du parvis et emplissait les abords de la cathédrale d'une rumeur de Paradis ?

Le matin, tous les chœurs paroissiaux de la ville et des environs s'étaient réunis pour exécuter, sous la direction de M. Victori, la messe *Dona nobis pacem* de M. Erb, écrite pour 4 voix mixtes, orgue et orchestre. L'interprétation fut excellente et l'œuvre révéla un nouvel aspect de l'inspiration religieuse du maître alsacien. Nous avons particulièrement goûté le *Kyrie* et l'*Agnus Dei* qui parlent directement au cœur avec une pathétique mais concise éloquence.

Pendant tout le congrès, M. l'abbé Martin Mathias assuma avec vaillance la lourde et double responsabilité d'organiste de grand orgue et d'accompagnement, aux claviers de l'orgue du chœur de la cathédrale ; on sait qu'à cause des travaux actuellement en cours pour la consolida-

tion des fondations des gros piliers qui soutiennent la tour nord, il a fallu démonter et mettre à l'abri le célèbre buffet polychrome du grand orgue, établi en 1489 dans la sixième travée du triforium; fort heureusement, les vingt-deux jeux de l'orgue de chœur arrivaient à donner l'illusion d'un instrument beaucoup plus puissant.

M. l'abbé Mathias exécuta un grand nombre de pièces choisies dans les œuvres de J.-S. Bach, César Franck, Boellmann, Gigout, Widor, Thiele et Max Reger; il accompagna le chant grégorien avec art, mais, à notre avis, avec une trop grande richesse polyphonique. L'harmonisation à quatre parties, et surtout l'emploi constant de la pédale de seize pieds, tendent à alourdir l'interprétation vocale du chant liturgique et à détruire toute souplesse et toute liberté : plus on y pense et moins on peut douter, qu'il serait fort désirable de voir décréter, par toute l'Eglise, l'interdiction d'harmoniser le plain-chant à l'orgue ou aux voix.

Puisqu'il est question du jeu de l'orgue pendant l'office, qu'il nous soit permis de faire une remarque, ou plutôt une critique, au sujet de l'intervention inopportune de l'instrument liturgique au cours des cérémonies du culte.

Il est en beaucoup d'églises d'Alsace un usage, ou plutôt un abus, contre lequel il convient de s'élever en souhaitant sa disparition radicale et immédiate, c'est la manie de préluder, d'interluder et de postluder hors de propos. En art, tout ce qui est inutile est franchement laid ou manque de convenance ; quelle nécessité y a-t-il d'enchaîner au petit bonheur ou bien plutôt au petit malheur, des harmonies modulantes pour donner l'intonation au célébrant ? Quelle nécessité encore y a-t-il d'accompagner les réponses de la Préface quand elles sont données par un chœur de plusieurs milliers de voix? Il nous semble que les pierres et les vitraux y suffisent dans leur mutisme extasié. Tout organiste doit être assez musicien d'ailleurs, pour attraper au vol une intonation, d'autant que rien ne l'oblige à accompagner, quand il arrive au célébrant (c'est son droit), de chanter à un cinquième de ton de distance du diapason normal.

Et il est si bon à un office chanté, d'écouter et d'entendre les silences mystiques de l'oraison ou de l'extase ; on l'a bien senti d'ailleurs à la messe de *Requiem* célébrée le 30 juillet à la cathédrale, où aucune réponse n'a été accompagnée à l'orgue. La majesté de la liturgie était augmentée d'autant.

*
* *

Si au congrès de 1921, le cycle des auditions liturgiques et musicales fut beaucoup plus riche et plus complet qu'au congrès de 1905, par contre, cette fois-ci, peu des questions traitées dans les mémoires ou les discours lus en séances publiques eurent l'attrait de la nouveauté ou de l'inédit. Il est vrai que nous ne sommes plus à l'époque héroïque de la croisade de 1905, on a beaucoup marché depuis ; et il ne s'agit

guère plus maintenant, que d'organiser les positions conquises et se persuader aux uns et aux autres, que si, théoriquement, on diffère d'avis, pratiquement on se rencontre le plus souvent et on peut fort bien s'entendre.

On évita donc les terrains brûlants, et on se garda d'installer des laboratoires où des anatomistes se seraient exercés à couper en quatre différentes espèces des poils de grenouille ou à disséquer scrupuleusement des mandibules de hanneton ; on s'attacha davantage, et cela valait peut-être beaucoup mieux, à propager de bons conseils sur la formation de l'oreille et de la voix, sur l'organisation intelligente des maîtrises, des patronages et des *scholæ*, l'enseignement du latin liturgique, le chant des psaumes, l'établissement raisonné des devis d'orgues modernes, et la diffusion des chefs-d'œuvre de la musique vocale ou d'orgue des écoles anciennes ou contemporaines.

Il n'y eut que deux conférences historiques, mais fort remarquables, celle du R. P. Parisot sur *le chant grégorien et les mélodies de la Synagogue* et celle de M. Gastoué sur *le passé et l'avenir de la musique polyphonique.*

Le R. P. Parisot démontra que le chant d'église a moins varié d'un rite à l'autre que les langues liturgiques dont il est le moyen d'expression. Le chant grégorien reste, dans ses échelles modales diatoniques, dans le groupement des intervalles et l'arrangement mélodique des formules, plus semblable au chant juif oriental, qu'à la pratique actuelle du chant grec. Il en faut conclure, « puisque les chants des divers rites présentent encore un témoignage appréciable d'une ancienne communauté d'usage, que la langue musicale chrétienne ait été une dès son origine, comme l'étaient les rites primitifs ». Les nombreux exemples chantés à cette conférence par la *Schola* de Nancy et par un groupe de séminaristes avec l'abbé Barbelin comme soliste, étaient empruntés aux hymnes de la Synagogue, aux litanies des liturgies copte, arménienne, syriaque, arabo-melchite, aux chants ambrosien, mozarabe et grégorien ; il apparut clairement que les chants de la Synagogue gardent un diatonisme aussi pur que le chant liturgique d'Occident.

M. Gastoué fit plusieurs remarques intéressantes sur l'exécution de la musique polyphonique à l'époque de Josquin des Prés et de Palestrina. Les grands chœurs étaient fort rares, il faut en tenir compte dans nos exécutions modernes ; d'autre part, on pratiquait, sur une vaste échelle, le mélange des voix et des instruments ; Vittoria lui-même a écrit un livre d'orgue pour accompagner quelques-unes de ses messes. Ce sont là des faits historiques, que les modernes doivent connaître en détail, pour mieux comprendre et interpréter la musique de la Renaissance.

Le R. P. Dom David exposa les principes qu'il faut suivre pour psalmodier avec art, et fit lui-même la démonstration vocale de sa méthode. Après lui, M. Gastoué prit la parole pour traiter de *quelques aspects variés de la question grégorienne :* rapport des chants avec les gestes du célébrant, mouvements des récits ornés ou syllabiques, opposition

des voix dans les *soli* et dans les chœurs, remarques sur la diction et la déclamation ; il fit remarquer qu'il faut exécuter les versets plus vivement que l'antienne ou le répons qui les accompagnent ; s'il ne faut pas traîner les passages ornés, il ne faut pas non plus chanter les récitatifs trop vite, on a là-dessus le témoignage des divers traités des IXe et Xe siècles : les neumes étendus et brillants doivent être exécutés vivement, et leur vitesse peut aller jusqu'au double du mouvement initial; dans les passages syllabiques il faut tenir compte de la quantité et du poids des syllabes.

« La théorie et le solfège n'ont de sens que si l'oreille est déjà éduquée » : a dit M. Maurice Emmanuel, telle est la pensée que développa M. l'abbé Gleyo en s'appuyant sur l'exemple et l'autorité des maîtres René Moissenet et L. Perruchot ; Mme Gastoué, qui traita de *l'art du chant et la formation pratique*, indiqua les meilleurs exercices à faire pour arriver rapidement à un bon résultat, et intéressa vivement l'auditoire en chantant elle-même les exemples et en s'accompagnant au piano.

S. E. le cardinal Dubois, qui aimait à présider les séances en faisant des remarques et en tirant des conclusions, insista sur la netteté de l'articulation et la bonne prononciation des paroles liturgiques. Rappelons qu'en 1905, l'évêque de Verdun avait adressé au Révérendissime P. Dom Pothier une lettre, qui fut lue au congrès de Strasbourg, sur la prononciation du latin : l'éminent prélat souhaitait que l'on arrivât à une prononciation internationale du latin plus rapprochée que la nôtre de celle des anciens.

La question de l'accompagnement du plain-chant à l'orgue fut sommairement abordée par le R. P. Parisot, qui préconisa le respect des échelles modales, l'allègement des accords, et l'emploi d'harmonisations écrites, pour ceux qui sont incapables d'improviser correctement leur accompagnement, ou n'ont pas le temps suffisant pour les préparer.

M. l'abbé Prieur, traitant des écoles d'orgue et de musique religieuse, rendit compte des résultats obtenus par l'école de Caen dirigée avec le plus grand talent par M. Léon Guillaume et qui a déjà exercé la meilleure influence dans toutes les localités du diocèse de Bayeux ; les congressistes furent également heureux d'apprendre de M. l'abbé E. Clauss comment fonctionne *l'Union Sainte-Cécile du diocèse de Strasbourg*.

Ce fut ensuite M. l'abbé Collard, maître de chapelle de la cathédrale de Châlons, qui rappela l'œuvre entreprise par Niedermeyer, de la Fage et d'Ortigue, et continuée par Ch. Bordes, au sujet de la diffusion en France de la musique palestrienne ; M. l'abbé Brun fit alors l'éloge du fondateur de la *Schola cantorum* et de ses principaux disciples, et parla de l'utilisation du thème grégorien dans la musique d'église ; il indiqua, en même temps, comment on en peut appliquer le principe d'une façon élégante, claire et populaire, sans jamais se départir d'une musicalité toujours expressive.

Il faut citer pour ses idées neuves et vraiment pratiques le rapport

du R. P. Ant. de Sérent sur l'enseignement du *latin liturgique* ; il n'y a pas de doute que la diffusion de la langue de l'Église, théologiquement et liturgiquement toujours vivante, est le plus sûr moyen de combattre l'ignorance religieuse et de travailler au perfectionnement « de la sainte plèbe de Dieu ».

Après M. l'abbé Boyer qui traita de la *musique moderne à l'église*, M. l'abbé Meffray exposa ses excellentes idées sur *l'organisation pratique d'une maîtrise*, tandis que M. l'abbé Pirio proposa un programme élémentaire d'éducation musicale religieuse *dans les patronages catholiques des jeunes gens* ; la question du *cantique populaire* fut traitée par M. l'abbé Delporte : M. l'abbé Bayart qui avait, à l'ouverture du congrès, éloquemment exposé *les fins de la musique sacrée*, lut le rapport de M. Delporte qui conclut à la réforme complète du cantique en France, et soutient avec vérité que les artistes ont plus manqué au peuple, que le peuple aux artistes. Voici notre avis, en toute franchise, sur la question des cantiques en langue vulgaire : il faut en chanter le moins souvent possible ; de préférence pas du tout, et employer le temps ainsi récupéré à apprendre au peuple le latin, la liturgie et le plain-chant.

Il y eut une séance privée particulièrement intéressante, qui fut tout entière consacrée à l'orgue, et aux problèmes qui se rattachent à sa conservation, à la composition de ses jeux et à l'idéal dont se doivent inspirer les facteurs modernes, tant pour la restauration des instruments anciens que pour la construction d'instruments neufs réunissant les sonorités anciennes aux timbres modernes profonds et puissants. M. A. de Vallombrosa, le chanoine Clément Besse, MM. Durand, Gastoué, Gérold, Louis, Mulet, Muth, Raugel et Vogeleis échangèrent leurs vues, et furent tous d'accord sur la nécessité de remettre en honneur les jeux de mutation parlant sous la pression modérée de l'orgue ancien, et d'obtenir des facteurs une disposition rationnelle et uniforme des mécanismes de combinaisons, pour permettre à l'organiste de se passer d'aide. M. Henri Mulet, professeur d'orgue à l'école Niedermeyer, lut deux rapports extrêmement remarquables, le premier, sur *les tendances néfastes et antireligieuses de l'orgue moderne*, le second, sur *le rôle des mutations et la composition rationnelle du plein-jeu* [1].

M. Mulet s'éleva contre les tendances orchestrales de l'orgue moderne, qui sont illogiques et antiartistiques au premier chef, et il décrivit l'instrument idéal qu'il rêve, conforme à la tradition, et enrichi de toutes les découvertes non destructives du véritable style qui convient à l'orgue.

Tous les organistes présents déplorèrent que, souvent, les facteurs aient eu le tort de composer des devis sans consulter les organistes, et de disposer des systèmes de combinaison de jeux, ingénieux en eux-mêmes, mais peu utiles, et même impraticables pour l'organiste, qui

1. M. H. Mulet a d'ailleurs bien voulu nous promettre de lumineux articles sur ces questions pour la *Tribune de Saint-Gervais*. (N. D. L. R.)

est le seul compétent pour composer l'orgue, et juger si tel ou tel système est pratique ou non, puisqu'il est, en définitive, seul responsable de la sonorité et de l'usage de l'instrument.

Il nous resterait à parler de la fondation de l'*Association française de Sainte-Cécile* : nous renvoyons sur ce point à l'article spécial de M. Gastoué qui en a traité plus longuement qu'on ne pourrait le faire ici. Et, puisqu'elle naît en Alsace, les groupements adhérents pourront s'inspirer des préceptes si clairement énoncés par Conrad de Saverne, dans son opuscule intitulé : *De modo bene cantandi choralem cantum in multitudine personarum* (1474) : il faut, disait l'illustre théoricien, chanter *concorditer, mensuraliter, mediocriter, differentialiter, devotionaliter, et satis urbaniter* [1].

S. E. le cardinal Dubois salue la nouvelle association dont l'heureuse naissance conclut magnifiquement les travaux du deuxième congrès de Strasbourg ; puis M. le chanoine Victori remercie les congressistes d'être venus en foule en Alsace pour collaborer au développement de la véritable musique d'église ; il remercie particulièrement S. E. le cardinal et l'évêque de Fréjus de la part active qu'ils ont prise aux séances d'étude, et témoigne à Mgr l'évêque de Strasbourg la reconnaissance de tous les congressistes, pour avoir bien voulu accepter la mission de protecteur du congrès et lui avoir témoigné un si grand intérêt en assistant à toutes les séances. Mgr Ruch alors se lève et lit le télégramme qu'il a rédigé pour envoyer au Saint-Père les hommages et le filial attachement de toute l'assemblée. Ensuite les éminents prélats bénissent les congressistes, qui partent le cœur rempli de joie et d'ardeur nouvelle pour la cause du Beau liturgique.

*
* *

Telle fut la conclusion de ces magnifiques journées remplies de tant de nobles émotions de toutes sortes ; car il n'y avait pas que les travaux et les cérémonies du congrès : il y avait Strasbourg, la « Cité des Routes, » avec son charme particulier, ses églises, son sourire éternel, et la beauté fascinatrice et toujours nouvelle de cette cathédrale légendaire, dont l'origine remonte aux premiers siècles du christianisme, et qui, depuis plus de seize siècles, vit toute la vie de la vieille cité.

Il n'est pas un congressiste, de ceux qui se rendirent pour la première fois à Strasbourg, comme de ceux qui fidèlement y revinrent, dont le cœur n'ait battu plus vite, lorsqu'en arrivant de Saverne, il aperçut ou devina dans le ciel bleu la flèche unique, symbole de la liberté du monde. Et quand on se trouvait au pied de la merveille !... Au dehors,

1. Conard de Saverne fut, au XVe siècle, le plus illustre des maîtres alsaciens de la musique, qui prirent en main la cause du chant liturgique. M. l'abbé Martin Vogeleis a réédité son traité d'après l'incunable n° 35 de la Bibliothèque de l'Université de Bâle, dans la *Festschrift* qui fut publiée à l'occasion du Congrès International de Strasbourg. (Strasbourg, imprimerie F.-X. Le Roux, 1905.)

le jaillissement de la façade, avec sa pluie de lignes verticales qui s'élèvent et retombent dans un mystérieux mouvement, comme pour symboliser les prières qui montent et les bénédictions qui descendent ; la grande rose occidentale découpée à jour ; tout le peuple des deux mille figures ; le portail Saint-Laurent ; celui de l'Horloge, avec les deux plus gracieuses représentations de l'Église triomphante et de la Synagogue vaincue, qu'ait jamais réalisées la statuaire française du XIIIe siècle ; le dramatique poème spirituel des vierges sages et des vierges folles, dont le portail de Saint-Pierre-le-Jeune offre une autre version ; les tours énormes ; et, de nouveau, la flèche délicate et comme transparente, s'élançant d'un seul jet pour vriller les nuages ! On entrait par le portail latéral sud de la grande façade : aussitôt l'âme radieuse de la cathédrale exerçait son charme mystérieux par la magie des vitraux, et le secret de son incomparable acoustique... A Strasbourg, vraiment, on prie sur de la beauté !

Quand le congrès fut terminé, ceux des congressistes qui pouvaient encore demeurer en Alsace firent l'ascension du Hohenburg, la redoutable montagne de Belen, devenue la sainte montagne de la Foi, de la Légende et de l'Histoire où veille sainte Odile, la douce patronne de l'Alsace, à la place de l'Apollon gaulois ; ils se rendirent à Sélestat visiter les églises Sainte-Foi et Saint-Georges, puis à Colmar, admirer la noble cathédrale de Saint-Martin : M. J. Bonnet y donna un récital, sur un grand orgue de 82 jeux, chef-d'œuvre du facteur alsacien Rinckenbach.

En l'honneur des congressistes, les chœurs paroissiaux de Mulhouse avaient organisé pour le soir du mardi 2 août, en l'église Saint-Etienne, un salut solennel, à l'exécution duquel devaient prendre part plus de trois cents exécutants ; plusieurs congressistes purent y assister et visiter ensuite sous la conduite de M. le chanoine Victori, la vallée de Saint-Amarin et la cathédrale de Thann.

On s'arrêta à Moosch où se trouve le cimetière militaire des chasseurs à pied tombés sur le sol de l'Alsace.

Un *Requiem* solennel fut célébré pour ces héros.

Les derniers pèlerins qui continuèrent leur route jusqu'au fond de la vallée, à Wesserling et à Oderen, purent contempler l'un des plus émouvants paysages qu'il soit possible d'imaginer ; plusieurs se rendirent aussi à Guebwiller où se trouve la vénérable église romano-gothique de Saint-Léger, et à Murbach, où se dressent, au milieu de noires forêts, les restes d'une illustre abbaye fondée au VIIIe siècle et où aimaient à séjourner les rois carolingiens.

Et puis, chacun s'en retourna, à jamais conquis ou repris, par le charme et la majesté de « la vieille et loyale Alsace ».

Félix Raugel.

**



NOUVELLES ET COMPTES RENDUS

Tours, — La souscription ouverte par les sociétés tourangelles pour le monument à élever sur la tombe de Ch. Bordes se présente déjà en bonne forme.

Voici la première liste des souscriptions recueillies :

Les Chanteurs de Saint-Gervais (produit d'un concert sous la direction de M. Saint-Riquier).	520	»
Schola Cantorum Saint-Odon (Tours).	500	»
Société des Amis des Arts de la Touraine	500	»
M. Vavasseur, député d'Indre-et-Loire, maire de Vouvray.	100	»
M. Horace Hennion, président de la Société Littéraire et Artistique de la Touraine.	20	»
Salut par la *Schola* Saint-Odon à Vouvray (quête). . .	150	»
Quête Soirée de gala des Amis des Arts de la Touraine. .	386	45
M. Francis Coye, pianiste, professeur à l'Ecole Nationale de Musique de Tours.	50	»
M. le chanoine Perruchot, vicaire général de Monaco. .	10	»
M. le chanoine C. Boyer, maître de chapelle au Petit Séminaire de Bergerac.	25	»
Mme Henry Rosier, de Dôle.	20	»
M. Paul Vidal, chef d'orchestre à l'Opéra.	20	»
Schola Saint-Joseph de Grenoble (Mlle Amélie Borrel, directrice).	10	»
Schola N.-D. de Miséricorde de Grenoble (M. l'abbé Rabatel, directeur).	100	»
M. l'abbé Marais, directeur-fondateur de la Schola de l'Orne	50	»
M. René de Castéra.	100	»
Total. . . .	2.561	46

Pour tous renseignements s'adresser à Mme la comtesse Ruffin, vice-présidente de la *Schola* Saint-Odon, secrétaire du Comité Charles-Bordes, 41, place Gaston-Paillhou, à Tours.

Les souscriptions doivent être envoyées à M. Duchâteau, président de la *Schola* Saint-Odon, trésorier du Comité Charles Bordes, banque Dutilleul, 10, rue Richelieu, à Tours.

Libourne. — Beau concert spirituel, le 4 juin, à l'église Saint-Jean. Notre ami M. F. de La Tombelle donna un intéressant récital d'orgue avec œuvres de Bach, Palestrina, Dandrieu, Daquin, pour les anciens, de Guilmant, Dubois et de La Tombelle pour les modernes. La *Schola* paroissiale dirigée par M. l'abbé Lamarque chanta ensuite un salut solennel.

Caen. — Le 7 juillet, notre collègue M. G. de Lioncourt, secrétaire général de la *Schola* de Paris, présidait le concours de fin d'année de l'École d'Orgue. Ce concours, très brillant, eut lieu à l'église de Saint-Étienne de Caen, devant une nombreuse assistance. De l'accompagnement à vue de pièces grégoriennes en plusieurs dominantes jusqu'à l'exécution du grand Prélude de Bach en *mi* bémol et du 1er Choral de Franck, tout un ensemble de pièces d'orgue remarquables et d'organistes de talent fut ainsi présenté. De tels élèves font le plus grand honneur à leur maître, M. Guillaume, aussi modeste que valeureux.

Saint-Jean-de-Bassel (Moselle). — Ce fut sans doute le premier compte rendu du Congrès de Strasbourg qui fut donné, le mardi 2 août, aux élèves et aux religieuses de la maison-mère de la Providence, par M. Gastoué. La Révérende Mère Générale avait demandé à notre rédacteur, sous les auspices de l'Œuvre diocésaine de St-Chrodegang, de consacrer une après-midi à la Maison-Mère de cette congrégation florissante, où élèves maîtresses de l'Ecole Normale, novices et religieuses sont nombreuses. Un aperçu pratique des leçons à tirer du Congrès fut donné tout d'abord, suivi d'une Conférence-leçon de chant grégorien, portant sur divers chants de la messe et des vêpres. Un groupe important d'ecclésiastiques de la région s'était rendu à l'invitation de la Révérende Mère, et s'exerça également sous la direction de M. Gastoué. Bonne journée pour le chant grégorien : le terrain était d'ailleurs admirablement préparé, car, déjà, les religieuses de Saint-Jean-de-Bassel avaient autrefois reçu des leçons de M. le chanoine Mathias et M. l'abbé J. Bour. La musique polyphonique et l'orgue sont également en honneur dans cette maison, et nous avons eu le plaisir d'y entendre la grande *Toccata* de Bach en *ré* mineur, comme introduction à une grand'messe.

Les Sables-d'Olonne. — En l'église de N.-D.-du-Port, le jeudi 4 août, a eu lieu une grande manifestation de chant grégorien. Bien que régionale, cette fête avait attiré une foule considérable de baigneurs et de Sablais et l'église était comble à tous les offices.

Mgr Garnier, évêque de Luçon, assistait au Trône, entouré d'un nombreux clergé.

Parmi les morceaux exécutés par plus de 250 chanteurs et chanteuses, il y a lieu de noter à la messe l'*Agnus Dei*, à quatre voix mixtes, d'Antonio Lotti, et, aux vêpres, un *Magnificat*, de Palestrina, d'un effet merveilleux.

Les chœurs, en polyphonie, alternaient avec le peuple chantant le grégorien. L'effet était parfait. A 4 heures, l'éminent et modeste artiste

qu'est l'abbé Méfray, à qui revient tout le succès de la journée, a fait une conférence où il résuma le discours qu'il a prononcé au présent congrès de Strasbourg.

Une grande manifestation d'art et de patriotisme à Biarritz

Nous nous excusons près de nos lecteurs de donner avec retard l'intéressante correspondance qui suit : son intérêt musical n'a toutefois pas faibli, et nous remercions notre excellent correspondant d'avoir bien voulu nous conserver ces pages si intéressantes.

Le Comité directeur pour l'érection du monument des enfants de Biarritz morts pour la France ayant fait appel au dévouement d'un groupement musical de cette ville, la *Schola* de Saint-Martin, dirigée par M. l'abbé Flément bien connu des lecteurs de la *Tribune de Saint-Gervais*, avait accepté, avec un empressement où se mêlait un sentiment de fierté et de piété tout à la fois, l'honneur redoutable d'exalter les morts de la grande guerre, enfants de la cité.

Pour magnifier non point d'une manière adéquate — il n'y fallait point songer — mais de la manière la moins indigne d'eux leur sublime sacrifice, la *Schola* de Saint-Martin avait composé un programme de choix et s'était assurée un concours précieux.

En sœur cadette remplie de déférence et d'admiration pour sa sœur aînée, elle s'était fondue pour la circonstance avec la *Schola* de Saint-Jean-de-Luz [1] à la renommée déjà ancienne consacrée par les suffrages les plus flatteurs et les plus autorisés — celui de Ch. Bordes notamment, — ce qui porta à 150 le nombre des exécutants, chiffre rarement, sinon jamais, atteint à Biarritz.

Cette manifestation d'art et de patriotisme avait attiré au casino municipal un public nombreux et d'élite, le public des plus grandes solennités.

Cette déclaration faite, j'avoue mon embarras.

Il me souvient d'une parole de Jules Lemaître : « De toutes les inventions humaines, l'une des plus folles me paraît être la critique musicale ». Sans doute il exagérait, mais les mots ne traduisent-ils pas les sons moins qu'ils ne les trahissent ? D'autre part, je me suis trop souvent élevé contre certains reporters ou critiques musicaux indiscrets pour ne point me garder de leurs hyperboles... Que de fois ils ont rangé d'emblée dans la catégorie des chefs-d'œuvre des productions estimables, il est vrai, mais qui ne resteront pas, parce qu'elles ne s'élèvent pas au-dessus d'une honorable médiocrité. Il y a dans ces louanges excessives et ces admirations de parti pris et de commande un peu d'irréflexion et d'imprudence. Si ces reporters eussent pris la peine d'ouvrir certain manuel d'histoire de la musique, grand eût été leur étonnement de n'y voir même pas mentionnés l'œuvre et l'auteur pour lesquels ils avaient ainsi embouché la trompette épique.

1. M. l'abbé Flément en a été le fondateur alors qu'il était vicaire à Saint-Jean-de-Luz.

Ce n'est du reste pas pour cela que je dénierai à une œuvre musicale une valeur de tout premier plan, de même que je ne rangerai point nécessairement « parmi les grands maîtres », un compositeur, pour le motif un peu simpliste qu'il a obtenu le grand prix de Rome ou qu'il est nanti de titres ronflants ou de vénérables parchemins. Je sais en effet tels et tels grands maîtres — Saint-Saëns par exemple — qui ne sont jamais arrivés à obtenir le grand prix de Rome !

Eh bien ! j'ai le courage de le reconnaître : le drame lyrique *Jeanne d'Arc*, de Ch. Lenepveu, ne paraît pas remplir toutes les conditions exigées d'un vrai chef-d'œuvre. Du reste, à l'exemple récent d'une spirituelle artiste autour de laquelle on faisait une publicité par trop tapageuse, je laisse au public le soin d'en décider...

Parmi les compositeurs modernes, deux principalement ont essayé de faire revivre, en des drames lyriques de longue haleine, la pure et radieuse figure de Jeanne d'Arc, d'exalter « son nom de litanie, clair et séraphique, rayonnant dans l'immortalité [1] », Gounod en 1873, Lenepveu en 1886. Or, si de ces deux auteurs, l'on donne en général, et à juste titre, semble-t-il, la première place à Gounod, comme ayant possédé un génie musical plus personnel que Lenepveu, l'on ne saurait sans injustice refuser la supériorité à la Jeanne d'Arc de Lenepveu sur celle de Gounod, et c'est là suffisamment en reconnaître le mérite exceptionnel.

Ce jugement, je ne suis pas seul à le formuler, et je suis heureux de pouvoir m'abriter derrière d'imposantes autorités en matière de critique musicale. L'un de nos plus sagaces critiques, M. A. Gastoué, professeur à la *Schola cantorum* de Paris, a écrit : « La Jeanne d'Arc de Gounod... n'est pas un chef-d'œuvre, ni la meilleure composition de ce grand musicien... Ce que Gounod n'avait pu faire dans son drame lyrique, C. Lenepveu l'a réalisé dans le sien... Cette partition, à l'allure d'un oratorio, renferme de fort belles pages, et il est bien dommage qu'elles ne soient pas plus connues... Et, chose rare, Lenepveu a su faire chanter Jeanne d'Arc avec l'accent juste qu'il fallait y apporter. Un peu plus, et cette composition compterait parmi les chefs-d'œuvre [2]. »

En attendant qu'un grand artiste nous ait donné le chef-d'œuvre digne en tous points de Jeanne d'Arc, les auditeurs, hier, faisant confiance à Lenepveu se sont abandonnés à lui sans réserves, et bien leur en a pris. L'audition de son drame lyrique leur a procuré les plus douces jouissances esthétiques. Dans l'impossibilité où je suis — l'espace m'étant mesuré — d'entrer dans les détails, je signale comme empreints d'une plus pénétrante beauté les n. 4 et 5 : *Je vais où votre voix m'appelle, gentil roi*, chantés d'une voix suppliante et combien nuancée, par Mme F. Malnory-Marseillac, et le n. 5 : *Montjoie et Saint-Denis*, chœur du plus grand effet particulièrement goûté de l'assistance. Visiblement elle admirait et savourait le motif dans lequel Ch. Lenepveu non moins visiblement s'est complu : *Héroïque pucelle, honneur et gloire à*

1. H. Lavedan. *Le Gaulois*, 8 mai 1921.
2. A. Gastoué. *La petite maîtrise*, mars 1914, p. 19.

toi. Qu'ils ont donc été bien inspirés les organisateurs de cette manifestation patriotique ! La pensée est si touchante qui a fait contribuer à l'érection du monument pour les immortels poilus de la guerre et s'incliner devant leurs sépultures encore fraîches celle dont le poète a dit :

O Jeanne dont il ne faut parler qu'à genoux.
Verbe en qui s'incarna l'amour de la patrie[1].

Et de cette heureuse inspiration il convient encore de les louer. N'avaient-ils pas joint à la Jeanne d'Arc de Lenepveu le *Saül* de Haendel, l'un des oratorios avec le Messie, Samson et Judas Macchabée les plus célèbres du Maître.

Et c'est précisément au sujet de *Saül* qu'un journal du temps a dit : « Que cette musique mériterait d'être conservée rien qu'à cause de son étonnante puissance à soulager la douleur par la glorification de la douleur[2]. »

Il serait superflu de faire l'éloge de Haendel après ce qu'en a dit Beethoven.

On rapporte qu'étant sur le point de mourir, le maître de Bonn, désignant du doigt les partitions de Haendel qu'il venait de recevoir, dit : *Là est la vérité.*

Son œuvre est un festival sans fin et presque sans ombre. On l'a souvent comparé à Bach, « le maître de tous les maîtres musiciens[3] », « l'un des colosses de la musique[4] ». On les a parfois l'un à l'autre égalés, et Mattheson proposait de ne les ranger que par ordre alphabétique.

Dans les oratorios, du moins, Haendel est un maître sans égal. (Il s'agit, dans l'oratorio, non de musique d'église, mais de musique sacrée, où l'art, expression et signe encore de l'idéal religieux, ne se fait cependant ni le compagnon, ni le serviteur du culte et de la liturgie.)

C'est là que le style si divers de Haendel a trouvé ses plus hautes applications et lui a permis de traduire les plus grandes pages de l'Écriture. Son génie musical est là tout à fait à l'aise et y atteint à une indescriptible puissance d'effets.

On a eu la démonstration par l'audition de certains extraits de *Saül* et du chœur universellement connu tiré du *Messie : Alleluia !*

Pleure, ô Juda, a été écrit, on le sent, sous la pression d'idées véhémentes et nous donne l'impression d'un peuple entier pleurant les plus beaux et les plus généreux de ses enfants. *Les plus belles fleurs sont tombées*... que d'évocations dans l'âme et le cœur des auditeurs !

Et que dire de l'*Alleluia* ! Il y a bien vraiment là comme une surabondance prodigieuse de sons, un redoublement continu d'enthousiasme dans ces acclamations multipliées à l'infini. A cette triomphale

1. J. Richepin. *Le Correspondant,* 20 décembre 1920.
2. C. Bellaigue. *Les ép. de la Mus.*, t. I, p. 145.
3. *Musica,* oct. 1907.
4. Landormy, Lavoix. *Hist. de la Mus.*, p. 145, 193.

composition on peut, en toute vérité, appliquer ces paroles de C. Bellaigue : « airs comparables pour la taille, et pour la plastique, dirais-je volontiers, aux fresques de Michel-Ange. Si les prophètes de la Sixtine avaient une voix, j'imagine que c'est du Haendel — et les airs du Messie — qu'ils chanteraient [1]. »

Le programme comprenait, en outre, des pièces délicieuses de E. Chausson à la musique charmante d'une sonorité très douce et très chaude, et d'une facture très ingénieuse, et une pièce de l'infortuné Déodat de Séverac, « le rival supérieur à notre avis — des Florent Schmitt et des Maurice Ravel [2] », puis une cantate basque et une chanson catalane.

Devant un si beau programme, les interprètes avaient fort à faire. Ils ne faillirent pas à leur tâche.

Les chœurs — sauf en ce qui concerne les voix d'hommes manquant d'homogénéité et de force, et le premier chœur de Jeanne d'Arc excepté, où il y eut quelques hésitations et de légers flottements — furent parfaits de cohésion, de brio et de belle sonorité.

Cela nous reposait « de la stupide apathie, de l'insuffisance ou mauvaise qualité des chœurs » trop habituelles, hélas ! si souvent stigmatisées par maints et maints critiques [3].

Le public redemanda la chanson catalane d'un rythme étrange, avec accompagnement, à bouche fermée, de voix humaines, d'une expression si caressante et vibrante à la fois qu'on eût dit des violoncelles jouant en sourdine dans la coulisse. Il est vrai que les chœurs étaient dirigés, galvanisés — devrais-je dire — par M. l'abbé Flément, un maître qui aime et comprend la musique, chose rare.

Les solistes mirent leur soin et eurent le grand mérite de s'oublier eux-mêmes pour mieux faire ressortir les beautés de la musique et des paroles.

Dans Merab de Saül, Mme Menu eut l'occasion de montrer sa voix étendue, souple et bien timbrée. Quand Mme Malnory chantait, j'entendais chuchoter autour de moi : Elle a une voix d'or, et elle sait en tirer à volonté les sons les plus vibrants et les plus suaves. Rarement, en effet, une cantatrice sut à ce point se rendre maîtresse de sa voix ! Et quel art inimitable de filer les sons !

Mme P. Limonaire et M. Marseillac au piano, Mlle Petit de Meurville à l'orgue se souvinrent à souhait que le rôle de l'accompagnateur est de soutenir discrètement les voix, non point de les écraser ou de les entraver, et ils se lièrent tous les trois avec une infinie bonne grâce et, à la satisfaction générale, à tous les mouvements et à toutes les nuances d'exécution. Enfin, deux noms n'avaient pas peu contribué à attirer au casino ce public nombreux et choisi.

Celui de Mme Berthe Marx, la célèbre pianiste qui a véritablement subjugué ses auditeurs par son prestigieux talent.

1. C. Bellaigue. *Op. cit.*, p. 278.
2. Abbé Brun. *La vie et les arts liturg.* Mai 1921, p. 326.
3. R. Rolland. *Musiciens d'aujourd'hui*, pages 225, 241.

Après avoir entendu la sonate en *si bémol* mineur de Chopin et la rapsodie de Liszt, j'appliquerais à Mme Berthe Marx ces quelques lignes glanées récemment dans la chronique d'un très spirituel critique, tant elles semblaient avoir été écrites pour elle. « Le rôle d'un grand artiste ne consiste pas dans l'exhibition déréglée et indiscrète de la sensibilité, du lyrisme, de la « belle âme » de ce pianiste, mais dans la faculté d'imposer aux auditeurs non point l'effusion intolérable et lassante de sa « subjectivité » d'interprète, mais la vision idéale d'une architecture sonore par laquelle on oublie et le pianiste et le compositeur. »

Je vous le dis en vérité, Mme Berthe Marx est bien cette pianiste idéale, capable de renoncer à des effets et à des succès faciles pour consacrer son art, à la mise en valeur de beautés profondes et presque abstraites. Mme Berthe Marx fut admirée avec ferveur par bien des mélomanes et fut l'objet de la part de tous les assistants d'une interminable ovation, et ce fut justice.

Puis une voix éloquente — aimée dans tout le pays basque et ailleurs — s'éleva qui chanta, elle aussi, à sa manière la gloire immortelle des enfants de la cité. M. Ybarnégaray, député des Basses-Pyrénées, est, on le savait déjà, mais il le montra une fois de plus, un orateur véritable, au style imagé, merveilleusement serti de pensée délicate. Son éloquence ne s'est pas perdue dans des abstractions savantes. C'était l'immortelle philosophie du bon sens profonde comme la mer, simple et limpide comme la goutte d'eau.

Pour magnifier le sacrifice de nos héros, il sut trouver les accents les plus pathétiques et les plus nobles avec sa voix qui vibrait et charmait, avec son geste qui achevait la parole.

Il fut, lui aussi, très chaleureusement applaudi.

En résumé cette manifestation artistique et patriotique a eu le plus grand succès, et je suis heureux de féliciter encore une fois les organisateurs de leur si beau programme et de leur dire avec *le Courrier de Bayonne* :

« Jeanne d'Arc, délivrant la France, et Saül pleurant ses soldats tombés dans les combats, on ne pouvait choisir évocations plus grandioses en l'honneur des morts de la grande guerre. »

I. D.





L'Alleluia. ℣. Paratum cor

Par nos études parues à diverses reprises dans cette Revue, on aura compris que ce qu'on est convenu d'appeler le « chromatisme » dans les chants grégoriens n'est ni chose horrible ni défaillance scientifique, mais bien en toute vérité un trésor vénérable, d'abord à cause de son âge, ensuite à cause de sa haute valeur esthétique. Sans doute, dans son domaine se rencontrent des cas plus ou moins obscurs, dus peut-être pour une part à un goût très spécial à une époque du moyen âge ; de ces cas nous ne voulons pas parler à présent. Nous nous bornons à constater que, pour ainsi dire, dès le berceau de notre sainte liturgie il a existé un genre de mélodies inspirées par un souffle artistique fort élevé, influencé au dire d'un auteur du ɪxᵉ siècle, Aurélien, par l'art musical grec, mais qui n'en est pas moins pour cela l'expression d'une conception très riche. Aussi, il est un fait incontestable que les compositions chromatiques excellent par leur profondeur et leur noblesse.

Qu'importe que, vers le xᵉ-xɪᵉ siècle, nous ne savons quelle vague de faux mysticisme ait troublé le cerveau de certains théoriciens, hommes éminents sans doute, mais dont il faudra bien convenir que la valeur artistique a été surfaite assez notablement. Ils ont eu le grand tort de confondre certains effets d'un caractère essentiellement modal et très profondément religieux — que la convention de ces mêmes théoriciens a très abusivement appelés *chromatiques* — avec cette espèce de nuances subtiles, — soit chromatiques dans le vrai sens du mot, soit enharmoniques, — qui ne visent qu'à émouvoir outre mesure une sentimentalité trop accoudée sur la sensualité pour mériter qu'on les appelle religieuses. Cette confusion, née vraisemblablement d'un excès de zèle, qui a subverti la notion vraie de l'art religieux, a fait beaucoup de tort au répertoire liturgique. Aussi, s'il est une lacune à regretter dans nos chants d'église, c'est la perte de certaines mélodies dites chromatiques, causée par les vicissitudes du temps, et l'altération de celles qui nous sont parvenues plus ou moins intactes, par les prétendus correcteurs du moyen âge.

Déjà nous avons présenté deux de ces dernières aux lecteurs de cette Revue : les *alleluia : ℣. Christus resurgens*, et ℣. *Omnes gentes ;* nous désirons leur en présenter une autre : l'*Alleluia* : ℣. *Paratum cor*, là encore en usage au xxᵉ dimanche après la Pentecôte.

***

Cet *alleluia* est très antique : au VIII[e] siècle, il se trouve assigné aux Vêpres du mardi pendant l'octave de Pâques, dans un *Ordo romanus*[1].

Une première adaptation de la mélodie au ℣. *Adducentur* (commun d'une Vierge) a suivi vraisemblablement d'assez près la composition sur le texte original ; au X[e] siècle, une deuxième adaptation a été faite au ℣. *Veni Domine* (IV[e] dimanche de l'Avent), qui se terminait primitivement aux mots *plebi tuae* ; enfin, une troisième suivit au XII[e] siècle, au ℣. *Omnis terra adoret te, Deus, et psallat tibi : psalmum dicat nomini tuo, Altissime,* conservé dans l'Ordre de Prémontré au IX[e] dimanche après la Pentecôte.

La mélodie de cet *Alleluia* (que l'on cite, d'ordinaire et à tort, avec le ℣. *Veni Domine*) est très remarquable, bien qu'elle présente quelques points assez énigmatiques.

Il suffit de le constater, dans le Graduel Vatican, en voyant la curieuse juxtaposition de la partie chorale de cette pièce écrite en « deuterus authente » ou 3[e] ton, finale *mi* avec *si* ♮ et du verset écrit en « protus » ou 1[er] ton, avec *si* ♭. Dans l'ancienne édition de Reims-Cambrai, l'une et l'autre partie étaient écrites finale *la*, le répons avec *si* ♭, le verset avec *si* ♮. Il en est de même dans le récent Graduel de l'Ordre de Prémontré, dont à part cette particularité modale, la version mélodique est presque identique à la Vaticane. Nous avons appris d'ailleurs que cette forme de notation, finale *la*, avait été envisagée lors de l'établissement de l'édition typique, mais qu'elle avait été rejetée à cause du témoignage contraire de la plus grande partie des manuscrits.

Comme la ligne purement mélodique est commune à ces deux versions, il est inutile d'interroger les manuscrits neumatiques, afin de savoir de quel côté ils se rangent, car, n'indiquant que les seules formules, ils restent impénétrables au sujet de la nature des degrés, et partant confirment tout autant l'une que l'autre. Seuls les manuscrits à notation diastématique (sur portée) et le manuscrit de MONTPELLIER à notation double, neumatique et alphabétique, nous renseignent clairement en la question.

Or, pour autant que nous sachions par nous-mêmes et par nos renseignements, le fait est que le manuscrit de MONTPELLIER, tous les manuscrits prémontrés et un grand nombre de manuscrits romains donnent la préférence à la version transposée du Graduel prémontré.

Au point de vue modal, à vrai dire, il n'y a guère de différence entre les deux versions. Dans toutes deux la modalité est mixte : l'*Alleluia* appartient au mode *deuterus*, le verset appartient au mode *protus*. Toute la divergence réside précisément en la façon d'alterner cette double modalité.

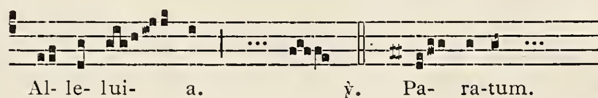
Dans la version vaticane, cette alternance se fait en conservant POUR L'ENSEMBLE l'échelle tonale du *deuterus* initial :

deuterus (Alleluia) : *ré*, MI, *fa*, *sol*, *la*, *si*-♮, *do*, *ré*, MI.
protus (verset) ; RÉ, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*-♮, *do*, *ré*, *mi*.

1. GASTOUÉ, *Les Origines du chant romain*, Paris, 1907, p. 296.

Dans la version transposée, au contraire, l'alternance se fait de façon que l'échelle du *protus* monte d'un ton sur l'échelle du *deuterus* ; et cette disposition amène nécessairement l'occurrence des degrés chromatiques *fa* ♯ et *do* ♯ :

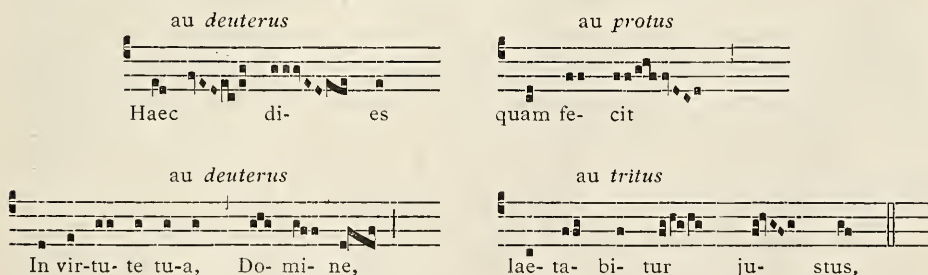
1 ton 1/2 ton
deuterus : *mi*, FA ♯, *sol*, *la*, *si*, *do* ♮♯, *ré*, MI.
1 ton 1/2 ton
protus : RÉ, *mi* *fa*, *sol*, *la*, *si* ♭♮, *do*, *ré* [1].



Au fond, les deux membres — la vocalise d'*alleluia* et le verset — sont parfaitement diatoniques ; ce qui rend la notation de l'ensemble chromatique, c'est, comme on le voit, la transition de l'un à l'autre, transition qui constitue une modulation équivalant à celle de la tonique à la dominante (de *do* en *sol*) [2]. Là réside la note caractéristique de la mélodie, et elle est d'autant plus sensible qu'elle est franchement accusée dès la toute première formule du verset, tranchant ainsi nettement avec la formule finale au *deuterus* de la vocalise alléluiatique.

Le cas d'une telle modulation n'est pas isolé ; on le retrouve dans d'autres morceaux, comme p. ex. dans le GRADUEL de Pâques, *Haec dies*, et dans l'OFFERTOIRE du Commun d'un Confesseur, *In virtute tua*, bien que là il soit amené par un autre degré chromatique, *mi* ♭.

Les incises *Haec dies* et *In virtute tua*, *Domine*, appartiennent à la tonalité du *deuterus ; quam fecit* et *laetabitur justus* appartiennent respectivement à la tonalité du *protus* et du *tritus*, et la notation régulière de chacune d'elles, séparément, serait la suivante :

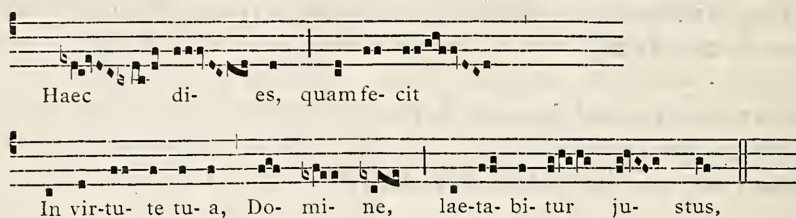


Mais comme la notation, dans le système actuel, doit se faire dans la tonalité du second membre, *qui est celle de la finale*, et que l'échelle

1. Il faut, pour la compréhension de ce schéma, retenir que la notation de l'ensemble se fait au *deuterus* ; en d'autres termes, que le *ré* du *protus* part de la note *mi* du *deuterus*. *Il faut lire la seconde ligne et écrire la première.* Ceux qui ne sont pas initiés peuvent s'y tromper.

2. Exactement, de *mi* mineur avec *fa* ♮ en *mi* mineur avec *fa* ♯ et, ou *do* ♮, ou *do* ♯ ou tous les deux à la fois, selon que le *protus* contient *si* ♭, ou *si* ♮, ou tous les deux à la fois.

tonale du premier membre est UN TON PLUS BAS relativement à celle du second, il faudrait noter l'ensemble comme suit :



La mélodie de l'*Alleluia* : ℣: *Paratum*, dont la disposition tonale est identique, devrait être notée en sens inverse au *deuterus*, ce qui amène alors l'autre degré chromatique *fa* ♯, comme on l'a vu. C'est donc une simple question de théorie, qui représente la même chose sous deux aspects différents.

La transition du *deuterus* au *protus*, et du *deuterus* au *tritus* se fait indubitablement par une modulation de la tonique à la dominante (de *si* ♭ en *fa*), bien qu'ici il s'agisse de deux membres, ou plutôt de deux incises inséparables d'une seule phrase mélodique.

Dans l'édition vaticane, cette modulation, cause de la transposition, a été conservée pour le GRADUEL et l'OFFERTOIRE en question, elle a été rejetée pour l'*Alleluia* : ℣. *Paratum cor*, et en cela nous voyons un défaut de logique.

A ce propos nous voulons rappeler brièvement le double courant d'idées dans le mouvement du chant grégorien au moyen âge, exposé déjà dans nos études précédentes, et qui avait pour objet les effets enharmoniques et chromatiques. Les uns, sous la poussée de l'illustre GUY D'AREZZO (x^e^-xie siècles) et de COTTON (xie siècle), voulaient purger les mélodies liturgiques de ces effets « efféminés » qu'ils tenaient pour inadmissibles à l'église. Les autres, suivant l'enseignement d'AURÉLIEN (ixe siècle) et de RÉGINON DE PRÜM (xe siècle) s'en tenaient à la forme primitive. On sait que, parmi ces derniers, BERNON (xie siècle) préconisait la transcription *transposée* des mélodies chromatiques : pour le *fa* ♯ on devait pratiquer la transposition *à la* QUARTE *supérieure* (*fa* ♯ = si ♮) ; pour le *mi* ♭ on la pratiquerait *à la* QUINTE *supérieure* (*mi* ♭ = *si* ♭), de même pour le *si* ♭ grave (*si* ♭ = *fa* ♮).

Pour notre *Alleluia* donc, la version prémontrée représente le courant des conservateurs du chromatisme grégorien ; la mélodie y est transposée *à la* QUARTE *supérieure*. La version de la Vaticane, elle, représente le courant des soi-disant correcteurs ; le verset s'y trouve *baissé d'un ton*, afin d'écarter l'effet chromatique. Elle n'en contient pas moins une autre modulation, celle de la tonique à la sous-dominante (de *do* en *fa* [1]), mais celle-ci est moins caractéristique à cause de l'affinité naturelle existant entre les deux tonalités, qui évoluent sur une échelle tonale unique, comme il a été dit plus haut.

1. Exactement, *mi* mineur avec *fa* ♮ en *ré* mineur avec, ou *si* ♭, ou *si* ♮, ou tous les deux à la fois.

Tous les prétendus correcteurs n'ont pas opéré de la même manière pour éliminer les effets chromatiques ; l'un s'y prenait plus largement que l'autre, chacun un peu d'après ses préférences personnelles. Dès lors, quoi d'étonnant que ces préférences aient évolué, au point d'aboutir bientôt à un arbitraire vraiment insensé. Voyons plutôt comment notre *alleluia* : ℣. *Paratum cor* nous est présenté dès le xiie siècle et le xiiie par les traditions cistercienne et dominicaine.

Version des Cisterciens.

1. Al- le- lu- ia. ℣. Pa- ra- tum cor me- um, De- us, pa- ra- tum cor me- um ; can-ta- bo, et psal- lam in glo- ri- a me- a.

La version des Dominicains est une simple copie « revue » de la première. Ce que nous dirons donc de celle-ci s'applique à plus forte raison à l'autre.

Ailleurs nous avons déjà fait remarquer quel ardent disciple de Guy d'Arezzo, en la question du chromatisme, était l'abbé Guy de Cherlieu (xiie siècle), l'âme des réformateurs du chant liturgique de l'Ordre de Cîteaux, et de combien le disciple a dépassé la mesure du Maître. C'était ce qu'on peut appeler un extrémiste dans le parti des correcteurs. Or, que voyons-nous dans sa version de notre mélodie ?

Du verset, il a admis la conception modale, sans toutefois pouvoir se décider à en respecter la forme mélodique, et il faut croire que l'admirable vocalise sur *gloria* lui a semblé pécher gravement contre la modestie religieuse, tout autant que le degré « efféminé » chromatique, pour qu'il ait cru devoir lui imposer cette humiliation esthétique, trop cruelle pour le coup, même pour un chant « cistercien ». Il est bien regrettable qu'un tel artiste doive imposer ses caprices à tout un Ordre religieux, et que l'on ait hésité jusqu'ici à remettre les choses au point.

Quant à la vocalise alléluiatique, il n'en a rien du tout admis, et tout, conception modale et forme mélodique, tout a été rejeté par lui, on peut le dire, jusqu'à n'en conserver le moindre souvenir... Il lui a substitué une phrase dans la tonalité du *protus* [1], pour avoir un tout diatonique et homogène à tout point de vue.

On appelle cela « corriger » une mélodie...

Sans doute, nous ne refusons pas à l'abbé de Cherlieu le bénéfice

1. Cette phrase est une copie mal dissimulée de la vocalise alléluiatique ℣. *Posuisti Domine.*

de circonstances atténuantes, et nous aimons à reconnaître que la grande faute avait été commise avant lui, et qu'il a dû agir dans une sorte d'aveuglement, ébloui, sinon par ses aptitudes musicales personnelles, du moins par l'autorité d'hommes de grand renom, tels que Guy d'Arezzo et Cotton, dont il entendait continuer et élargir l'œuvre mal inspirée dans sa racine. Il s'est malheureusement mépris en la question, et cette méprise, ajoutée à celle de saint Bernard lui-même, dont on dit qu'il croyait devoir limiter l'expansion de la mélodie grégorienne à une échelle tonale qui n'excéderait pas l'ambiance de 10 tons — se basant sur une interprétation mystique trop calculée de l'endroit des saintes Écritures, où le psalmiste invite à louer le Seigneur *in décachordis*, — ces deux méprises, disons-nous, ont causé la ruine de maintes mélodies du répertoire des Cisterciens.

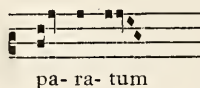
En somme donc, nous nous trouvons devant le fait que l'auteur de la version vaticane a « corrigé » notre *Alleluia*, en diatonisant l'ensemble par l'abaissement du verset, alors que Guy de Cherlieu, lui aussi, a « corrigé », mais, plus hardi que le précédent, en diatonisant l'ensemble aux dépens de la vocalise alléluiatique. L'un et l'autre se trouvent avoir été d'accord en ce que la mélodie dut se présenter sous une physionomie purement diatonique ; ils se sont séparés — et combien loin ! — l'un de l'autre au sujet de la forme esthétique à donner à cette physionomie, et de là il se fait que tous deux ont engendré des monstres scientifiques.

*
* *

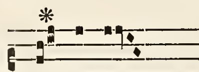
Il est un ait incontestable, qu'au point de vue pratique, l'invention du système de notation sur portée est un précieux bienfait pour le monde grégorien ; mais il est regrettable que celui qui l'a définitivement établi, et qui en a été le grand propagateur, Guy d'Arezzo, ait limité le perfectionnement du système en vue précisément de ne rendre les mélodies traditionnelles que sous une forme *strictement diatonique*. C'était en vérité porter un mauvais coup à l'intégrité de beaucoup de mélodies.

Il est vrai que Bernon, par le stratagème de la transposition, s'est efforcé d'enrayer le mal ; il ne pouvait malheureusement y réussir qu'en partie. Dans nos études précédentes nous l'avons montré clairement ; nous n'aurons aucune peine à en fournir ici une nouvelle preuve.

Au second *paratum* nous voyons dans la version prémontrée ce qui suit :

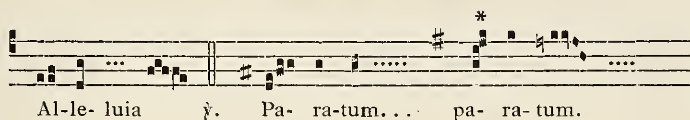


Il y a là sûrement une méprise, car, sur la foi des manuscrits prémontrés aussi bien que des manuscrits romains (surtout des manuscrits neumatiques), il faut le *quilisma* sur la syllabe *pa*, comme dans la version vaticane :

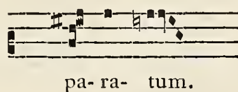


Mais, du coup, il y a un nouveau conflit entre les deux versions. En effet, le quilisma *si* ♮ de la vaticane ne correspond pas au quilisma *fa* ♮ de la version prémontrée ; il faudrait *fa* ♯. Et pourtant, tout porte à croire que le *si* ♮ de la vaticane est bien authentique, et certains copistes distinguent positivement le *si* de la syllabe *pa* du *si* de la syllabe *tum*, en affectant ce dernier du bémol. Les manuscrits donnant la version transposée ne nous renseignent pas sur ce point, pour la raison simple qu'ils ne sauraient le faire. Pour conserver l'effet de ce nouveau *fa* ♯, ces derniers devraient pratiquer une seconde transposition *à la quarte supérieure*, et le cas de cette double transposition n'a pas été prévu, ou, du moins, il n'a pas été résolu.

Ce *fa* ♯ sur la syllabe *pa*, dans la version prémontrée, ne représente pas en réalité un *si* ♮, mais bien un *do* ♯, la vaticane ayant son verset *un ton trop bas,* comme il a été dit plus haut. La notation intégrale de l'ensemble au *deuterus* le fait voir clairement.



De cette façon, nous avons la vocalise d'*Alleluia* au *deuterus*, le verset au *protus* avec, simultanément, *si* ♭ et *si* ♮, ce qui est très régulier. Il ne faut donc pas hésiter à écrire le *fa* ♯ dans la version transposée :



Telle est la mélodie d'après l'examen des diverses versions que nous voyons dans les éditions officielles actuelles, que nous avons citées. Est-elle conforme à la conception primitive de l'œuvre ? Nous allons essayer de répondre à cette question, dans les remarques qui vont suivre.

Remarque I. — La vocalise alléluiatique, dans les deux versions — vaticane et prémontrée — appartient à la tonalité du *deuterus*, le début et la formule finale en font foi. Cela n'est pas douteux, bien que la partie médiante puisse faire penser à la tonalité du *protus* ou du *tritus*. Examinons la chose de plus près à la lumière des manuscrits.

Pour la formule finale l'accord est absolument en faveur du *deuterus* ; de ce côté donc il n'y a pas de doute possible. Tout autre est le cas de la formule initiale ; celle-ci prête à discussion, et nous nous proposons de résoudre l'énigme.

Tous les manuscrits neumatiques donnent pour la formule initiale un *salicus*. Or, le tout est de savoir ce que représente ce *salicus*, quels sont les intervalles qui le composent,

Dans les GRADUELS vatican et prémontré il est traduit respectivement par *mi mi fa*, et *la la si* ♭ .

D'aucuns prétendent qu'il y a là un cas d'*enharmonie*, et qu'en réalité il faudrait entre chaque note un intervalle *d'un quart de ton*. Il semble hors de doute que, dans les chants primitifs de l'Église, ces sortes de nuances aient été en pratique, comme elles le sont encore de nos jours dans la musique orientale.

S'il en était ainsi, le *fa* ♮ (*si* ♭) rendrait dûment le degré de la troisième note, et ainsi la tonalité du *deuterus* se trouverait nettement accusée.

D'autres opinent qu'en l'occurrence il s'agit d'un ornement *chromatique*, et qu'il faudrait chanter une succession de *mi fa* ♮ *fa* ♯ (*la si* ♭ *si* ♮), ce qui amènerait la tonalité du *protus*.

Dans les manuscrits diastématiques, les effets enharmoniques étant absolument exclus, l'unique moyen d'indiquer leur position en cette question est, du moins pour les copistes qui transposent la mélodie, d'affecter ou non le *si* du bémol. Les manuscrits qui n'ont pas la mélodie transposée ne doivent pas entrer en ligne de compte, puisqu'ils ne peuvent donner que *fa* ♮ , invariablement.

Dans le manuscrit de MONTPELLIER, le *salicus* est traduit par *la la si* ♭ .

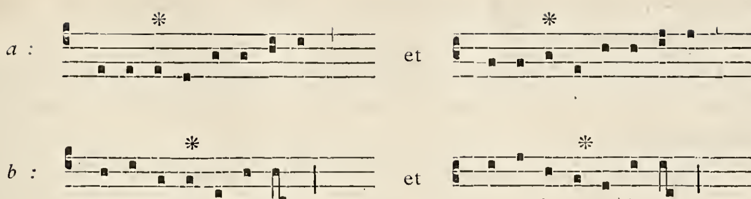
En général, les autres manuscrits donnent un simple *podatus la si*, tantôt avec bémol, tantôt sans bémol ; on rencontre aussi, exceptionnellement, le *strophicus do do* (ou *do do do*) suivi du *podatus sol do*.

Dans la supposition qu'il n'y eût que cette formule qui présentât le degré *si*, la seule transposition pratiquée par les copistes indiquerait que ce *si* ne peut pas être affecté du bémol ; mais comme ce cas ne se vérifie pas en l'occurrence, la chose est plus difficile. D'autre part, on sait que l'on ne peut trop se fier aux copistes lorsque, en des endroits comme celui-ci surtout, ils n'écrivent pas le bémol.

Toutefois, le fait est que l'affectation du bémol, en l'occurrence, n'est pas constante, et que la nature de la formule en question — dût-elle contenir le *si* ♮ — se prête très volontiers à être altérée, en substituant le *si* ou *si* ♮ .

Le cas présent n'est pas isolé ; on en rencontre un identique dans une autre mélodie chromatique, la COMMUNION *Beatus servus* (au Commun d'un confesseur). Pour la formule initiale, les manuscrits neumatiques donnent aussi un *salicus*, qui se trouve traduit dans les manuscrits diastématiques de la même façon que nous venons de dire. D'où la même question se pose : y faut-il un si ♮ ou un si ♭ ?

A propos de cette dernière mélodie, nous voulons citer celle de l'HYMNE bien connue *Pange lingua*, dont l'affinité est tellement frappante avec la précédente, que l'on peut sans hésiter dire qu'elles sont sœurs. Un spécialiste, M. l'abbé Y. Delaporte, nous signale, en effet, sur la foi de plus de cinquante manuscrits de provenances diverses, depuis le XIe siècle, que les versions antiques oscillent, à deux passages, entre :



Ce qui, de toute sûreté, correspond à la présence du *fa* ♯, à la note marquée d'un astérisque, dans la version non transposée [1].

Que conclure de tout cela ?

En se rapportant aux seules données des manuscrits, il semble qu'on n'aura une solution décisive qu'au jour où les mânes des copistes viendront nous déclarer, les uns l'authenticité de leur *si* ♮, les autres la notation erronée de leur *fa* ♮ (*si* ♭), car on pourra toujours s'abriter derrière le témoignage contradictoire de la tradition !

Mais il n'y a pas que la science purement paléographique qui puisse nous apporter la lumière en la question ; il y a la structure modale, qui est l'âme de la mélodie, et c'est de ce côté que nous voulons nous orienter.

Or, il se fait qu'un parallélisme se présente tel que les trois cas litigieux, dont nous venons de parler, s'en trouveront résolus d'un même coup.

Il existe, en effet, des mélodies, dont la structure modale est identique à l'évidence à celle de notre *alleluia*, de la COMMUNION et de l'HYMNE mentionnés, et dont il n'y a pas lieu de douter s'il faut *si*♭ ou si *si* ♮ : l'*Alleluia* : ℣. *Christus resurgens* (étudié précédemment dans cette Revue même), l'*Alleluia* ℣. *Nonne cor nostrum* (littéralement inspiré par le précédent, et introduit dans la liturgie aux vêpres de la semaine pascale vers le XI[e] siècle), et l'*Alleluia* : ℣. *Laetatus sum* ; ℣. *Stantes erant* ; ℣. *Rogate* (primitivement chanté aux vêpres du vendredi de la semaine pascale — cité dans l'*Ordo* du VIII[e] siècle mentionné plus haut —.)

Nous donnons à la fin de cette étude l'*Alleluia* : ℣. *Nonne cor nostrum*, ainsi que l'*Alleluia* : ℣. *Laetatus sum*, encore en usage chez les Prémontrés, avec deux versets, afin d'édifier complètement le lecteur le plus sceptique.

Tous ces morceaux se trouvent quasi à l'état embryonnaire dans une simple mélodie d'antienne très antique [2], et qui est connue de tout le monde, le « timbre » du IV[e] ton A, que l'on trouvera entre autres au romain dès le I[er] dimanche de l'Avent, cinquième antienne des Vêpres.

Est-il possible de contester : 1° l'évidente affinité modale de toutes

1. M. Gastoué nous confirme le fait, relevé également pour la préparation de la Vaticane, et qui représente indubitablement une forme très primitive et peut-être la forme originale de cette mélodie si populaire.

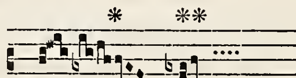
2. Nous avons déjà cité antérieurement (à propos de l'*Alleluia* ℣. *Christus resurgens*) cette mélodie d'antienne, dont l'authenticité nous est garantie par AURELIEN (IX[e] siècle).

ces incises, et, pour quiconque veut en faire l'examen, aussi de l'ensemble de toutes ces mélodies ?

Est-il possible de contester : 2° l'évidente tonalité du mode *protus* des débuts des *alleluia* : ℣. *Christus resurgens* ; ℣. *Nonne cor nostrum* ; ℣. *Laetatus sum* ?

Est-il alors possible de contester : 3° que l'entrée mélodique, et de la COMMUNION *Beatus servus*, et de l'HYMNE *Tantum ergo*, et de la vocalise alléluiatique : ℣. *Paratum cor* constitue une formule au PROTUS avec *si* ♮ (*fa* ♯) ?

Remarque II. — La finale en DEUTERUS de la vocalise alléluiatique est préparée dans le manuscrit de MONTPELLIER comme suit :



Dans les éditions vaticane et prémontrée ce *si* ♭ (*fa* ♮) a été sauté. Sur la foi de nombreux manuscrits neumatiques et sur portée de provenances diverses et de tout âge (à part des manuscrits d'origine aquitaine) il est pourtant bien authentique, et la formule de *pressus* de certains manuscrits neumatiques (parmi lesquels SAINT-GALL 339 et EINSIEDELN 121) ne lui est point contraire, puisqu'elle peut être traduite tout autant *do do si*♭ que *do do la* (équivalents de *sol sol fa* et *sol sol mi*).

Nous sommes d'autant plus opposé à le rejeter, qu'il amène très heureusement la formule finale au *deuterus*. Plusieurs manuscrits, parmi lesquels les manuscrits prémontrés, donnent une simple clivis *do si* ♭ (ou *do si* ♭ et *oriscus*), ce qui, au point de vue musical, n'est pas plus laid, et constitue peut-être le meilleur enchaînement du *protus* ou *deuterus*.

Quant à la formule désignée par les deux astérisques **, qu'est-elle au juste ?

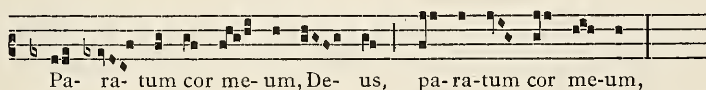
MONTPELLIER y donne un *scandicus*, *la si* ♭ *do* ; de même les manuscrits sur portée. Certains manuscrits neumatiques y ont le *quilisma*. En général, les copistes neumatiques écrivent un *salicus*. Nous avons rencontré le cas où le copiste a sauté le *do*, mais on ne peut rien en conclure, car il se trouve dans d'autres manuscrits de même origine.

Nous sommes très porté à croire que la formule en question doive contenir une succession chromatique: *la*, *si* ♭, *si* ♮ (*mi*, *fa* ♮, *fa* ♯), espèce d'ornement préparatoire pour mieux faire ressortir la formule finale, avec *si* ♭ (*fa* ♮). Cette interprétation du *salicus* en ce sens a certainement un cachet qui n'est pas sans charme, mais qui prête très facilement à l'altération du *si* ♮ en *do* (du *fa* ♯ en *sol*) à cause du mouvement ascendant de la mélodie en cet endroit.

C'est là un cas de chromatisme dans le vrai sens du mot, mais il nous semble vraiment d'un purisme excessif d'appeler cela une « mollesse », une recherche « efféminée », incompatible avec la dignité d'un chant liturgique.

Remarque III. — L'examen des nombreux documents, dont nous avons eu la bonne fortune de pouvoir prendre connaissance, nous a donné la conviction que, parmi les différents textes que l'on rencontre sur notre mélodie, le verset *Paratum cor* occupe une place à part, nettement distincte à côté des autres versets. En voici une preuve très plausible et intéressante au plus haut point ; elle concerne l'entrée mélodique du verset.

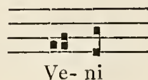
Dans tous les manuscrits, neumatiques et sur portée, nous avons trouvé l'entrée mélodique des versets *Adducentur*, *Veni Domine* et *Omnis terra*, uniformément comme dans les Graduels vatican et prémontré. Il n'en est pas de même pour celle du verset *Paratum cor*. Voici la version que réserve à celui-ci le manuscrit de MONTPELLIER, dont on sait la haute autorité :



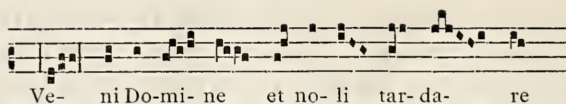
On la retrouve, quasi note pour note, dans les manuscrits suivants :

2. LIMOGES, XIe siècle.
3. ALBI, Bibl. nat., Paris, 776, XIe siècle.
4. Bibl. nat., Paris, 903, XIe siècle.
5. NEVERS, *ibid.*, nouv. acquis., 1235, XIIe siècle.
6. ROUEN, *ibid.*, 904, XIIIe siècle.
7. SARUM, XIIIe siècle.
8. ANGERS, XIIIe siècle.
9. AOSTE, XIIIe siècle.
10. SOLESMES, 41, XVe siècle.
11. SOLESMES, 42, XVe siècle.
12. { PARKMINSTER, XIe-XIIe siècle. (Chartreux).
CODEX ROSENTHAL, XIIe siècle. »
BRUXELLES, II, 261, XIVe siècle. »
AVERBODE, E-4, 132, XVe siècle. »
GRADUEL de 1578. »

Nota : *Il est étrange que le copiste du manuscrit de* LAON *note le début du verset* VENI DOMINE *d'une façon qui ne concorde certainement pas avec la formule actuellement en usage pour ce passage, mais bien avec cette autre,*



ce qui est une réminiscence, consciente ou inconsciente, de la formule initiale de MONTPELLIER *et autres, sur le mot Paratum. Il est d'ailleurs à remarquer que toute l'incise* VENI DOMINE ET NOLI TARDARE, *dans ce même manuscrit de* LAON, *ne concorde aucunement avec les manuscrits de* SAINT-GALL, 339, EINSIEDELN et CHARTRES, 47, *mais bien aussi avec le manuscrit de* MONTPELLIER, *qui donne ce qui suit :*



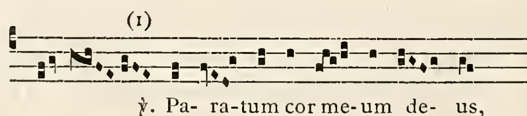
A coup sûr, nous avons ici plus qu'une simple variante, due à la fantaisie de quelque copiste, et conservée dans la tradition d'une contrée limitée, bien que l'Aquitaine soit largement représentée dans les documents que nous venons de citer. S'il ne s'agit pas d'une version vraiment propre au texte primitif de notre mélodie, *Paratum cor*, on comprend difficilement pourquoi ladite variante n'a pas été appliquée aux autres textes, soit dans ces mêmes manuscrits, soit dans d'autres.

De plus, c'est un fait significatif, que les Chartreux, qui n'ont que cet unique texte ℣. *Paratum cor*, aient précisément adopté cette variante, alors que, par ailleurs, leur chant semble bien être en dehors de l'influence des documents sus-mentionnés (on pourra quelque peu s'en rendre compte plus loin, remarque IV).

Nous estimons qu'en réalité nous avons deux versions authentiques, dirons-nous, de notre mélodie : l'une, propre au ℣. *Paratum cor*, avec le début du verset tel que nous venons de le citer, et c'est la version primitive ; l'autre due à l'adaptateur du ℣. *Adducentur*. Les deux versions nous ont été conservées par les manuscrits cités plus haut, en ce sens que c'est la version du ℣. *Adducentur* qui a supplanté l'originale pour les adaptations ultérieures aux versets *Veni Domine* et *Omnis terra*. Saint-Gall, Einsiedeln, Chartres, et les autres manuscrits n'ont conservé que la version du ℣. *Adducentur* à laquelle, par un souci d'uniformité très compréhensible, a été adapté le texte primitif *Paratum cor* lui-même.

En fait, les deux versions sont très heureuses, on ne saurait le nier ; mais il est incontestable, à nos yeux, que celle de Montpellier est supérieure à l'autre, en ce que, en rappelant à l'entrée du verset le début de la vocalise d'*Alleluia*, elle établit un lien plus logique entre les deux membres de la mélodie, et qu'ainsi elle consolide l'ensemble de la composition par plus d'unité.

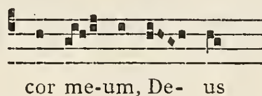
Et, ce qui paraît confirmer notre opinion au sujet de l'authenticité de la version en question, c'est que celle-ci a été reconnue par certains copistes soi-disant correcteurs. Outre les manuscrits de Nevers, Rouen, Solesmes, 41, Bibl. nat. Paris, 903, il y a les manuscrits chartreux, dont la version du manuscrit de Parkminster, qui le note en *mi* (3e ton), enchaîne ainsi la fin de *alleluia* et le verset :



1. Le codex Rosenthal a la même formule finale : *Bruxelles*, *Averbode* et le Graduel de 1578 ont ici *fa sol fa fa mi*.

Comme on le voit, le correcteur a respecté la physionomie des formules ; au premier (*cor*) *meum* il a baissé la mélodie d'un ton, pratiquant ainsi exactement le procédé utilisé par l'auteur de la version vaticane dès le début du verset.

En réalité, le copiste chartreux aurait dû noter comme suit :



et, dans ce qui suit, un fa ♯ là où il y a actuellement un mi ♮ :

can-ta- bo.

L'unique altération qu'il a apportée à la version originale est donc due au principe antichromatique, qui d'ailleurs a été appliqué à tout le répertoire chartreux.

Les premiers religieux de cet Ordre vénérable et austère ont dû être naturellement très susceptibles à la suggestion contagieuse des théoriciens puristes du moyen âge, et l'on comprend que, répudiant *par principe* les chants populaires, tels les hymnes, les proses ou séquences, les tropes, et aussi l'emploi des orgues, ils n'aient pas hésité à se passer, dans leurs chants liturgiques, d'effets, que des hommes compétents de leur temps qualifiaient d' « effets efféminés ».

Ils n'ont cependant pas consenti à renier entièrement la tradition antérieure, et c'est ainsi que nous voyons chez eux quelquefois, à travers la correction, la modalité fondamentale primitive restée intacte [1].

Il reste entendu que, tout en reconnaissant l'authenticité de la version en question de Montpellier, nous y voulons rectifier le début dans le sens que nous avons dit à propos du début de la vocalise d'*Alleluia* ; en sorte qu'il faut le *si* ♮ aux deux premières formules, *si* ♮ amené chromatiquement par un mouvement de demi-tons successifs traduisant le salicus :

Pa- ra- tum

Remarque IV. — Dans les versions vaticane et prémontrée, le verset

1. Un exemple typique nous est fourni par l'*Alleluia* : ℣. *Laetatus sum*, mélodie chromatique à mode mixte, *protus* et *deuterus*. La version vaticane, par sa correction, enlève à cette mélodie, avec le chromatisme, aussi la dualité de modes. La correction de la version des Chartreux, tout en éliminant l'effet chromatique, conserve la double tonalité du *protus-deuterus*, en notant le début en *ré : ré do fa sol fa si* ♭ *la,* mais en terminant en *mi... fa sol la la sol mi fa sol fa mi.*

Il en est de même pour l'*alleluia* : ℣. *Omnes gentes*, où le verset se trouve corrigé de telle façon qu'il conserve la tonalité primitive du *deuterus*, au début du verset. *sol la do do* sur *Omnes gentes.*

se termine par la même vocalise, abstraction faite de quelques variantes insignifiantes.

A vrai dire, cette phrase finale ne nous a jamais satisfait. Elle nous a toujours semblé d'une allure suspecte, d'autant plus qu'elle est visiblement empruntée au très antique répons-graduel *Domine praevenisti*, actuellement au Commun des Abbés, appartenant primitivement (au ve siècle) à la seconde messe de saint Jean l'Évangéliste[1], sur le mot final du verset : *saeculi*.

Notre sujet nous amène naturellement à parler de l'authenticité de cette vocalise terminale de notre verset *Paratum cor*. Sans nous dissimuler que la chose est aussi difficile qu'importante, nous ne voulons pas nous retrancher derrière une opinion amphibologique ; nous nous efforcerons aussi d'être le plus clair et le plus objectif possible, afin que l'on puisse porter un jugement sûr, décisif même, sur notre manière de penser.

Tout d'abord, nous ferons remarquer qu'il est de règle que le verset alléluiatique, à sa finale, revienne à la vocalise initiale d'*Alleluia*, soit en reprenant celle-ci intégralement, soit en la reprenant seulement en partie. Les exceptions à cette règle générale sont très rares, et se font, ce nous semble, facilement admettre (cf. *Alleluia* : ℣. *Venite*, *exsultemus*).

Dans le cas présent, cette reprise ne se réalise pas, et c'est là que réside donc le point litigieux. Or, nous prétendons que nous nous trouvons devant une erreur, et que la reprise a été sûrement dans la conception primitive de notre mélodie. Pour élucider la question, allons aux sources, et examinons attentivement les manuscrits.

A prendre, dans leur ensemble, le verset original *Paratum cor* et les versets adaptés ultérieurement, il est un fait incontestable que nous avons CONTRE NOUS toute la tradition, depuis le xe siècle. Les divers manuscrits de SAINT-GALL ; CHARTRES, 47 ; EINSIEDELN ; LAON, 239 ; MONTPELLIER ; ALBI ; LIMOGES, suivis de la masse des manuscrits neumatiques et sur portée, de toute provenance et de tout âge, confirment la phrase finale de nos éditions actuelles, vaticane et prémontrée.

Donc, en se rapportant simplement au témoignage global de tous ces documents, nous sommes, en vérité, littéralement écrasés. Mais, en regardant de plus près les différents textes en particulier, quelques réserves s'imposent, et ne tarderont point à nous soulager bien plus qu'on ne pourrait le croire de prime abord.

(A suivre.) R. P. J. BORREMANS.

1. GASTOUÉ, *Origines*, p. 218 et 259.



Notes pratiques de Liturgie et de Chant

I. — *Chantons intégralement l'office liturgique.*

La rénovation de l'esprit liturgique fait depuis quelques années des progrès rapides, nul ne peut le contester ; et la restauration du chant ecclésiastique y a contribué puissamment. Nul ne contestera non plus que la piété des fidèles est devenue plus vraie, plus sincère, plus profonde, juste dans la mesure où elle est redevenue plus liturgique, c'est-à-dire plus conforme aux directions authentiques de l'Église.

Les musiciens d'église peuvent beaucoup à ce sujet : ils peuvent contrarier, comme ils peuvent aider ce développement de la piété dans son véritable sens. Et il ne faudrait pas qu'on puisse jamais reprocher d'avoir été une gêne ou une entrave, à ceux qui sont chargés de la plus grosse part dans l'organisation du culte public en ce qu'il a de plus extérieur et de plus attrayant.

C'est pourquoi nous voudrions demander à nos confrères, directeurs de maîtrises ou organisateurs du chant, de prendre une résolution énergique et radicale au moment où va recommencer le cycle de l'année liturgique : *faisons chanter l'office intégralement.*

Il s'est introduit au cours des siècles des coutumes qu'à bon droit on juge aujourd'hui regrettables ; supprimons-les. Qui donc, à Strasbourg, n'a pas été ému par la grande voix de la foule des congressistes alternant avec la *schola* au *Kyrie* et dans les autres pièces de l'ordinaire ? N'en déplaise aux confrères organistes, ce n'est pas le moment de faire entendre un interlude d'orgue. Que l'orgue nous laisse librement pousser vers le Seigneur notre supplication, car notre foi et notre piété y trouveront davantage leur compte qu'à entendre même la phrase d'orgue la plus religieusement conçue ; qu'il nous laisse acclamer la gloire de Dieu au plus haut des cieux. Ou bien s'il joue son rôle dans le *Gloria*, dans le *Sanctus*, dans l'*Agnus*, qu'il le fasse avec tant de sobriété et d'exactitude rythmique, qu'il nous soit loisible de chanter, soutenus par lui, les paroles liturgiques. Souvent encore l'orgue, après le triple *Sanctus*, par exemple, joue la phrase *Pleni sunt caeli et terra gloria tua;* les chantres ou les fidèles lui répondent alors par *Hosanna in excelsis.* Il se trouve que l'*Hosanna* ne perd pas son sens ; mais combien sa signification se trouve amoindrie pourtant par la suppression des paroles que l'orgue a remplacées.

Sans doute ce jeu de l'orgue est toléré, disons même permis ; à la condition toutefois que, dans le chœur, une voix dise sur un ton conve-

nable les paroles supprimées. Supposons que l'on obéisse partout à cette prescription. Mais, dans la nef, entend-on cette voix? Et pourquoi ne pas chanter tout bonnement sur la mélodie appropriée? Pourquoi la privons-nous de son unité, de son intégralité ?

Votre organiste a écrit un très beau *Sanctus*, dont les phrases d'ailleurs sont suffisamment symétriques (il est bien entendu que toute comparaison cloche); que dira-t-il si vous lui demandez de faire alterner ainsi dans l'exécution son instrument avec les chœurs ? Tout au moins vous objectera-t-il que c'est de la musique vocale, qu'il y faut la sonorité des voix humaines. Il en est de même des phrases d'un *Sanctus* grégorien : c'est de la musique vocale. Ou encore lorsque le prêtre vient de s'écrier : *Ite missa est*, est-ce bien à l'orgue de répondre *Deo gratias*? Pour qui a été offert le saint sacrifice ? et les fidèles n'ont-ils pas raison de remercier Dieu eux-mêmes ? Sans parler du manque d'équilibre qu'il y a entre cette phrase vocale de l'*Ite* à laquelle ne répond qu'une phrase instrumentale, usage défendu, d'ailleurs, par les décrets ecclésiastiques.

A vêpres, la coutume, fréquente en certaines régions, de remplacer un sur deux des versets du psaume par un interlude d'orgue, paraît être en voie de disparition. Et c'est heureux. Il y a bon nombre de versets de psaumes qui n'ont pas un sens complet par eux-mêmes ; qu'advient-il si la moitié de la phrase n'est pas entendue ? — Mais les fidèles ne comprennent pas ! — Vous savez bien que ce n'est pas une raison ; malgré cela, c'est tout de même la louange de Dieu ; c'est tout de même l'office ; conservez-lui son sens, sinon supprimez-le.

Ne serons-nous peut-être pas aussi sévère pour la répétition de l'antienne, quand l'office est double et qu'on a déjà entendu l'antienne avant le psaume ? Antienne, psaume et reprise de l'antienne forment un tout mélodique. La preuve en est que le choix de la finale du psaume est déterminé par l'intonation de l'antienne. Au psaume qui n'est pas suivi de son antienne intégralement chantée, il manque sa conclusion mélodique. Voici un premier mode finale *g*, c'est-à-dire se terminant sur *sol* ; qu'est-ce que cette suspension de la mélodie sur *sol* au *Sicut erat*, si l'antienne ne vient pas aussitôt fournir la conclusion mélodique nécessaire ? En tout cas que l'organiste, s'il est habile et averti, tienne compte de la tonalité ancienne et de la finale du psaume, pour construire son interlude, s'il en fait un. Quel inconvénient y aurait-il à ce que, un jour de fête surtout, la reprise de l'antienne étant terminée, un très court jeu d'orgue la sépare de l'antienne suivante, ou l'y unisse ?

De l'hymne, il faut dire ce qui vient d'être dit du psaume : trop de strophes perdent leur sens, si on en supprime une sur deux.

Et le *Magnificat* ? Vous le chantez si vite que dans une grande église on n'arrivera pas à faire les encensements, prescrits cependant par la liturgie. Que l'orgue fasse donc un interlude tous les deux versets; mais que lui aussi, le cantique de l'Évangile, soit chanté intégralement.

Enfin, pour revenir encore à la messe, ne nous contentons pas de

l'introït, de l'alleluia et de la communion. Chantons aussi le graduel et l'offertoire ; oui, même l'offertoire si universellement sacrifié. Et remarquer que nous ne disons pas : chantons pendant l'offertoire ; mais : chantons l'offertoire. La difficulté est ici un peu plus grande, parce que ces pièces sont d'une exécution plus malaisée et qu'elles supportent la médiocrité moins encore que les autres. Il est clair que l'on peut malheureusement être obligé de faire la part des choses. Et nous songeons surtout aux églises dans lesquelles le chant peut être suffisamment organisé. Aux autres, en tout cas, nous montrons le but qu'il faut s'efforcer d'atteindre.

« Ainsi vous ne laissez plus rien à l'orgue, pas même l'offertoire, puisque les pauvres quelques minutes dont disposait l'organiste vont encore être écourtées ? » — Nous y voici. Le principe est simple : nous sommes à la messe, à l'office, pas au concert. L'orgue a un rôle à remplir, mais un rôle liturgique, et il ne convient pas qu'il en sorte. D'ailleurs les organistes eux-mêmes s'éloignent de plus en plus de l'offertoire pièce de concert, tant ils sentent bien que ce n'est pas de mise. Reportez-vous au Compte rendu du Congrès de Tourcoing, vous y trouverez une remarquable étude de Dom Krebs sur « L'organiste liturgique ». L'éminent directeur du Conservatoire de Strasbourg, M. Guy-Ropartz, eut l'occasion d'exprimer son sentiment à ce sujet : on pourrait, disait-il, donner davantage des concerts d'orgue, où l'on ferait entendre certaines grandes compositions des maîtres; mais, à l'office, l'organiste ne doit pas sortir de son rôle liturgique.

Pour faire valoir toutes les ressources de son instrument et de son talent, l'organiste conserve l'entrée, le cortège du prône ou du sermon, s'il y a lieu, la sortie ; et cela à la messe, aux vêpres, au salut. Mais, nous le répétons, le célébrant une fois arrivé au pied de l'autel, ce n'est point un concert qui commence, c'est l'office.

Nous donc, qui sommes chargés de régler le chant à l'église, veillons avec une attention scrupuleuse à ce que ce soit véritablement l'office, tel que l'Église l'a conçu et organisé, et l'office tout entier.

Il faut que nous le fassions chanter intégralement.

Habituons-nous donc à préparer nos offices : et, puisque approche, au début de novembre, la célébration d'un office que la condition de la nature humaine nous oblige à répéter souvent, étudions-le dans cet esprit liturgique.

II. — *Commémoraison de tous les Fidèles défunts.*

Objet de cet office. — Aussitôt terminées les Vêpres de la Toussaint, on commence les Vêpres des Défunts.

Par une pieuse pensée, l'Église veut qu'au souvenir des justes dont les âmes sont auprès de Dieu, nous unissions celui de ces autres justes qui ont encore à payer à la justice divine, dont les âmes souffrent dans l'éloignement de Dieu au milieu des feux du Purgatoire et qui souhaitent ardemment la fin de ces tourments et leur entrée au séjour des

bienheureux. L'Église nous presse d'abréger par nos prières, puisque Dieu le permet, la durée de leur passage dans le Purgatoire et de hâter leur admission dans les rangs des élus.

N.B. Les Complies propres du 1[er] novembre sont édités à part au bureau d'édition.

Vêpres des Morts.

On délaisse trop facilement le chant des psaumes dans nos églises. Les poèmes inspirés du Prophète-Roi comptent pourtant parmi les plus belles pages des Livres saints. Sans doute, ils sont souvent peu aisés à comprendre. Au directeur de chœur revient encore le rôle d'en faciliter peu à peu l'intelligence à ses choristes. Puisse le rapide aperçu des Vêpres des Morts en déterminer plusieurs à les étudier davantage et à les méditer plus souvent. — On se servira utilement, pour compléter les lignes qui suivent, de la traduction de la Sainte Bible par le chanoine Crampon (Desclée, Paris). Nous y recourrons nous-même fréquemment.

Une remarque : les psaumes des Morts se chantent exactement comme tous les psaumes des dimanches ; il faut faire l'intonation à chaque premier verset.

1[re] Antienne. — *Je serai agréable au Seigneur dans la terre des vivants.* — L'âme souffrante sait qu'un jour viendra où entièrement purifiée, elle pourra paraître devant Dieu sans que rien en elle choque encore les regards du Très Pur.

Le Psaume cxiv, *Dilexi quoniam exaudiet Dominus*, est un cri d'amour vers ce Dieu qui entend toujours la prière de son enfant. — *J'ai aimé le Seigneur, parce qu'il exaucera la voix de ma prière* (v. 1). L'âme demande secours et miséricorde : *Seigneur, sauvez mon âme* (v. 5). — Elle prie avec confiance : *Le Seigneur garde les petits* (v. 6).

Tous les psaumes de l'Office des Défunts se terminent par la belle prière du *Requiem aeternam : Seigneur, donnez-leur le repos éternel, et que la lumière luise à jamais pour eux.* Remarquons l'intensité de sens que prend cette prière après un psaume où se sont exhalées les aspirations, les supplications, les espérances des âmes du Purgatoire.

2[e] Antienne. — *Hélas sur moi, Seigneur ! car mon exil s'est prolongé.* — La principale souffrance des âmes dans le Purgatoire est de ne pas jouir de la vision de Dieu ; le ciel est la patrie ; le Purgatoire, comme la terre, est un lieu d'exil.

Dans le psaume cxix, *Ad Dominum cum tribularer clamavi*, le prophète a chanté les plaintes d'Israël qu'entourent des ennemis perfides. Sa voix devient ici la plainte des âmes qui souffrent et dont l'exil ne prend pas fin.

— *J'ai crié vers le Seigneur quand j'étais dans la tribulation, et il m'a exaucé* (v. 1). Notre prière doit aider les âmes à sortir de la tribulation du Purgatoire.

3[e] Antienne. — *Le Seigneur te garde de tout mal : qu'il garde ton âme.*

Le psaume cxx, *Levavi oculos meos in montes*, redit encore la confiance dans le secours divin.

J'ai levé mes yeux vers les montagnes (par accommodation, le ciel, le séjour de Dieu), *d'où me viendra le secours* (v. 1). Et le beau cri du v. 4 : *Voici qu'il ne sommeillera ni ne dormira, celui qui garde Israël.*

4e ANTIENNE. — *Si vous considérez nos iniquités, Seigneur, qui soutiendra votre regard.* — En d'autres termes : Seigneur, montrez-vous miséricordieux, car nos fautes nous obligent de redouter votre justice.

Le psaume CXXIX, *De profundis*, est par excellence le psaume de la confiance en Dieu, de l'abandon total à sa miséricorde ; c'est pourquoi il revient sans cesse sur nos lèvres dans nos prières pour les défunts. — *Du fond de l'abîme, j'ai crié vers vous, Seigneur ; Seigneur, écoutez ma voix* (v. 1). — *Car le Seigneur est miséricordieux, et auprès de lui la rédemption est abondante* (v. 7).

5e ANTIENNE. — *Seigneur, n'abandonnez pas l'ouvrage de vos mains.*

Le psaume CXXXVII, *Confitebor... quoniam audisti*, est un chant d'actions de grâces. Les âmes se préparent à chanter le Seigneur ; pour le remercier de leur délivrance, elles lui diront un cantique éternel: *Seigneur, je vous louerai de tout mon cœur, parce que vous avez entendu ma prière* (v. 1). — Elles ont l'espoir que la délivrance est prochaine : *Le Seigneur achèvera son ouvrage : Seigneur, votre miséricorde est éternelle ; n'abandonnez pas l'œuvre de vos mains.* (Dernier verset.)

Combien intimement nous avons été unis aux chères âmes du Purgatoire, si nous avons ainsi médité le sens des cinq psaumes encadrés des antiennes qui leur sont empruntées.

Il n'y a pas d'hymne. Mais le chantre dit le verset auquel répondra tout le chœur : ℣. *J'ai entendu du ciel une voix qui me disait :* ℟. *Heureux les morts qui meurent dans le Seigneur.*

Cette phrase à elle seule suffirait à résumer toutes nos croyances et nos espérances en la vie bienheureuse à laquelle la mort doit nous conduire. Et l'office de ce jour ne doit pas être seulement une prière pour les morts. Il doit nous faire faire un retour sur nous-mêmes : où en sommes-nous avec Dieu, et, si nous mourions en ce moment, nous endormirions-nous dans le Seigneur ?

ANTIENNE A MAGNIFICAT. — Nous n'avons encore entendu que la voix des âmes du Purgatoire.

Mais voici celle de Notre-Seigneur, dans cette antienne empruntée à l'Évangile et qui nous apporte le réconfort. — *Tout ce que mon Père me donne, viendra à moi : et celui qui vient à moi, je ne le rejetterai pas.*

N'est-ce pas que le chant du *Magnificat* est bien à sa place après une telle parole ?

L'action de grâces de la Sainte Vierge devient notre propre action de grâces. Nous savons ce qu'il faut faire pour aller à Jésus et lui-même nous offre sa grâce pour nous aider et nous soutenir afin que nous ne faiblissions pas sur le chemin. — *Mon âme loue le Seigneur... parce qu'il a abaissé son regard sur la bassesse de sa servante...*

Et toujours monte vers Dieu la prière que nous lui adressons pour les trépassés parmi lesquels nous comptons des êtres chers : *Sei-*

gneur, donnez-leur le repos éternel, et que la lumière luise à jamais pour eux.

En aucun jour peut-être la sainte liturgie ne nous a apparu plus consolante et belle, empreinte de plus de grandeur et de force.

A la Messe.

L'Introït redit encore la prière *Requiem aeternam* dont en quelque sorte il impose le sens à toute la fonction liturgique.

Disons avec ferveur les appels du *Kyrie eleison : Seigneur, ayez pitié de nous !*

La Collecte demande à *Dieu, créateur et rédempteur, d'accorder aux âmes de tous ses serviteurs le pardon de leurs péchés, afin que, grâce à nos pieuses supplications, ils obtiennent la miséricorde qu'ils ont toujours espérée.*

Remarquons immédiatement et pour abréger que la Secrète et la Postcommunion répéteront à peu près cette Collecte.

L'Épître est tirée du chapitre xv de la 1re épître de saint Paul aux Corinthiens. — L'apôtre annonce aux fidèles de Corinthe la résurrection de la chair. *Car il faut que ce corps corruptible revête l'incorruptibilité, et que ce corps mortel revête l'immortalité... O mort, où est ta victoire ? O mort, où est ton aiguillon ?*

Mais évoquer la pensée de la résurrection, c'est évoquer aussi celle du jugement général qui rendra publique la sentence déjà prononcée au jugement particulier qui a eu lieu au moment de la mort. Et c'est pourquoi le Graduel répète la prière pour les morts : *Donnez-leur le repos éternel,* etc. Toutefois le juste n'a plus rien à redouter ; le verset du graduel nous en avertit : a) *La mémoire du juste sera éternelle ;* b) *il ne craindra rien d'une nouvelle funeste,* c'est-à-dire rien qui puisse troubler son bonheur. Ce verset est tiré du psaume cxi qui chante le bonheur du juste. Puissent nos prières hâter pour les âmes souffrantes l'entrée dans ce bonheur éternel que rien ne peut plus atteindre !

Telle est la prière que chante le Trait. *Absolvez, Seigneur, les âmes de tous les fidèles défunts... ℣. Que votre grâce les secourant, ils méritent d'échapper à la sentence de votre justice, ℣. et de jouir du bonheur de la lumière éternelle.* Remarquez cette expression qui revient sans cesse : la lumière éternelle... Dieu seul est la lumière de notre âme, la lumière de la vie ; là où il n'est pas, il ne peut y avoir que ténèbres : les ténèbres de la mort.

La Prose *Dies irae* est populaire entre tous les chants de l'Office des Morts. Nous la résumons brièvement.

a) Terreur de la terre au jour de colère qui réduira le monde en cendres (str. 1) ; — épouvante des humains quand paraîtra le Juge (2) ; la trompette effrayante obligera les morts à sortir de leur tombeau (3), pour répondre à leur Juge (4). — Le livre des actions du monde entier sera ouvert (5) ; ce qui était caché apparaîtra, rien ne demeurera sans châtiment (6). — Quel défenseur implorerai-je à l'heure où tremble le juste lui-même (7) ?

b) Appel à la miséricorde du Roi à la majesté redoutable : *Sauvez-moi, source de toute miséricorde* (8). *Souvenez-vous, miséricordieux Jésus*, de ce que je vous ai coûté : *que vos souffrances ne restent pas inutiles* (9 et 10). *Pardonnez, ô Dieu, à l'âme qui vous supplie* (11 et 12). *Vous qui avez pardonné à Marie-Madeleine, qui avez exaucé le larron, vous m'avez donné l'espérance* (13).

c) Humblement le pécheur s'incline et s'accuse : *Mes prières ne sont pas dignes : mais vous qui êtes bon, agissez avec moi avec bonté...* (14). *Donnez-moi place parmi les brebis...* (15) *Appelez-moi au rang de vos élus...* (16). *Je vous prie, suppliant et prosterné, mon cœur est broyé comme la cendre : prenez le soin de ma fin* (17).

d) Rappel du début et conclusion : *Terrible jour de larmes où revivra de sa cendre l'homme coupable pour être jugé : pardonnez-lui, ô Dieu* (18). Notre pensée se reporte vers les âmes souffrantes : *Miséricordieux Jésus, notre Seigneur, donnez-leur le repos* (19).

L'Evangile (selon saint Jean, ch. 5) annonce lui aussi la résurrection de la chair et le jugement général. Alors, *ceux qui ont fait le bien se lèveront pour la résurrection de la vie, mais ceux qui ont fait le mal, pour la résurrection du jugement.*

Le sort définitif des âmes pour lesquelles nous prions est fixé pour toujours. Ne voyez-vous pas que c'est à nous-mêmes que l'Église veut nous obliger de penser en ramenant par trois fois le souvenir du jugement général dans l'épître, la prose et l'évangile ?

L'Offertoire est une admirable prière que souligne une admirable mélodie. Chantez-la avec recueillement et presque en demi-teinte ; mais ne vous laissez pas aller à en traîner le mouvement. Faites remarquer à vos choristes l'intensité d'expression de la mélodie du verset :

*Seigneur Jésus-Christ, roi de gloire, délivrez les âmes de tous les fidèles défunts des peines de l'enfer,... qu'elles ne tombent pas dans l'obscurité de la nuit, mais que saint Michel votre porte-étendard, les conduise dans la sainte lumière * que jadis vous avez promise à Abraham et à sa descendance.*

℣. *Seigneur, nous vous offrons un sacrifice et des prières de louange : recevez-les pour les âmes dont nous faisons aujourd'hui la mémoire : faites, Seigneur, que de la mort elles passent à la vie, * que jadis,* etc.

La Préface propre, qui était concédée à un grand nombre de diocèses, a été depuis peu étendue à l'Église universelle. Elle rappelle que Dieu nous a donné en Jésus *l'espérance de la résurrection bienheureuse, afin que, tandis que la nécessité de mourir contriste notre nature, la promesse de l'immortalité future console notre foi. Pour vos fidèles, en effet, Seigneur, la vie change, elle ne cesse pas...*

En résumé, l'Église a voulu deux choses dans cet office : que nous priions Dieu pour obtenir de lui la délivrance des âmes qui souffrent dans le Purgatoire ; que la pensée de nos fins dernières nous détourne du péché et nous conduise nous-mêmes vers le Dieu miséricordieux mais juste.

Abbé L. Jacquemin.



Les Révolutions modernes dans la facture d'orgue

A propos d'un ouvrage récent [1]

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

Un ouvrage sur la facture d'orgue, dont l'édition française n'a été lancée que récemment, me donne l'occasion d'entretenir nos lecteurs de nombre des détails, intéressants toujours, stupéfiants souvent, sur les procédés nouveaux, ou les effets inconnus jusqu'alors, que depuis quelques années la construction raisonnée de cet instrument a amenés, surtout, faut-il le dire, à l'étranger. Déjà, dans cette même revue, nous avons eu l'occasion de donner, à diverses reprises, des devis de facture moderne, anglaise et allemande [2] ; aujourd'hui, je tiens à présenter le très curieux livre dont M. le Dr Bédart, professeur agrégé à la Faculté de Lille, et bien connu des techniciens de l'acoustique, s'est fait le traducteur et l'introducteur en France.

Le livre, écrit par un organiste américain en 1909, et dont la seconde édition est de septembre 1913, est hautement intéressant, et par les nombreux détails qu'il renferme, et parce qu'il est, comme le fait très justement remarquer le traducteur, un ouvrage « de propagande, un peu combative et toute en faveur de M. Hope-Jones, certainement un des hommes les plus inventifs de notre époque en matière d'orgue ». Mais, si l'ouvrage renferme, à l'occasion, quelques inexactitudes ou appelle quelques compléments sur la facture d'orgue européenne, M. le Dr Bédart a su le compléter, souvent le corriger, de la manière la plus heureuse [3].

Cette *Révolution récente dans la Facture d'orgue* n'est pas un ouvrage devant lequel il faille passer indifférent : loin de là ! Et, si nos collègues anglais ou américains estiment que nous sommes en retard, en France, sur la facture d'orgue, il est bon que nous sachions nous tenir au courant de ce qui nous est reproché, et de ce qu'on prône ailleurs.

1. Georges Laing Miller : *Révolution récente dans la Facture d'Orgue* (2e édition), ouvrage traduit et annoté par le docteur Bédart, professeur agrégé à l'Université de Lille, gr. in-8o de 189 pages. Savary, 17, rue Masséna, Lille. 8 fr., majoration comprise.

2. Voir *Tribune*, t. xix, 164 et s. ; 196 et s. ; xxii, 227 et s.

3. Le travail de M. le docteur Bédart était terminé et imprimé en 1914 : la guerre ne permit pas alors le lancement en librairie de cet ouvrage.

*
* *

Au point de vue de la facture proprement dite, les modernes constructeurs anglo-américains, comme aussi les Allemands, ont utilisé en grand deux inventions françaises, les transmissions *électriques* et *tubulaires-pneumatiques*. Mais la plupart des orgues que nous avons examinés, entendus ou touchés, chez nous, ou encore de l'école allemande, ne sortent guère de la période d'essais ou d'application médiocre [1] ; au contraire, les facteurs anglo-américains sont arrivés au moment de la mise au point, et depuis dix ans, fabriquent des instruments excellents à ce point de vue : il n'y a guère plus de temps, en effet, que les « révolutions de la facture d'orgue » se sont ainsi établies [2].

Or, pour que le système tubulaire fonctionne bien, il faut, avec une sagace et consciencieuse fabrication des nombreuses soupapes que ce système demande (points défectueux durant la période d'essais), il faut une *forte pression* de vent. Ici, c'est surtout à Wallis, de Londres, qu'il faut recourir ; et, au lieu des 7 à 8 centimètres dont se contentaient au maximum ceux que Miller appelle les « anciens » facteurs, — dont Cavaillé-Coll, — on arrive couramment à 30, 40, 70 centimètres et plus. Il en résulte que la force d'un jeu peut être *décuplée*, ou que l'on peut se contenter du dixième d'un nombre de jeux déterminés pour arriver à une même puissance [3].

D'autre part, pour obtenir de telles puissances, des souffleries à *moteur électrique* et à fort voltage sont nécessaires. Là encore, l'Angleterre exceptionnellement, et les États-Unis ou le Canada, habituellement, peuvent jusqu'ici se permettre ce luxe. L'abondance et la puissance des sources électriques permettent une sûreté d'établissement des transmissions, qui arrive à cet effet stupéfiant que la *console mobile* de l'orgue permet de *porter* ladite console, fût-ce celle d'un instrument de plusieurs claviers et de nombreux jeux, là où on le désire : un câble renfermant les transmissions assure le fonctionnement parfait du système. Et notre illustre confrère Joseph Bonnet, retour d'Amérique, ne nous a pas caché sa satisfaction d'avoir pu, pour la première fois, entendre à distance — jusqu'à quinze et vingt mètres — les pièces qu'il jouait, le tout fonctionnant à ravir.

Les fortes pressions ont permis l'établissement de *jeux nouveaux*, inconnus chez nous : les doubles tuyaux du système Estey, adaptant à un bourdon un tuyau ouvert avec toutes ses qualités ; le *diaphonon*,

1. Il faut en excepter les orgues construites par M. Puget, de Toulouse, et le superbe instrument établi par M. Mutin en vue du conservatoire de Moscou, qui sont la mise au point du système.

2. En 1906 encore, Al. Guilmant se plaignait de ce qu'aucun des orgues joués par lui en Amérique n'offrît la majesté ou la puissance de sonorité désirable.

3. Mais non à une même qualité de sonorité. Un jeu de la puissance de 4 montres, par exemple, ne remplace jamais un ensemble de montres, bourdons, flûtes et mutations ; nous en avons pour garant un maître qu'on ne récusera pas : Joseph Bonnet.

(M. Bédart francise en « diaphone »), de la puissance de 4 ou 5 grosses montres, invention de Hope-Jones ; les jeux à bouche garnie de peau, dont la *tibia* présente un type de flûte nouveau et remarquable ; les extraordinaires *kinuras* à « vowel cavities » qui, produisant diverses voyelles, donnent au hautbois et à la voix humaine une forme sonore insoupçonnée jusqu'ici : encore une invention de Hop-Jones.

Il me faut passer ici sur certaines autres formes nouvelles, comme le « sound trap », l'emploi du *ciment armé* pour les volets des chambres d'expression et même pour les tuyaux, ce qui permet — il n'y a qu'en Amérique qu'on voie cela — l'établissement d'orgues « sous-marins » *sous* les plages à la mode ! etc.

*
* *

Mais tout ceci regarde ce que j'appellerai l'extérieur de la facture : ce sont d'excellentes découvertes ou d'excellentes applications dont il faut souhaiter la généralisation. Mais... à côté de cela, il y a la griserie de la nouveauté, et là, nous ne pouvons suivre les chefs de ce mouvement. L'idéal de l'*Unit-Organ* le plus avancé est de *se rapprocher de l'orchestre*. Alors, les grandes catégories fondamentales de l'orgue sont supprimées : d'abord, suppression des mutations, par un très faux principe [1] ; puis, distribution des jeux en *familles*, comme l'orchestre : les bois, — les cordes, — les cuivres, — la percussion —. Arrêtons-nous là : ce n'est plus de l'orgue, et cela ne sera jamais de l'orchestre. Si les facteurs anglais sont arrivés à établir des séries de gambes [2] telles que l'illusion du quatuor à cordes a pu tromper un chef d'orchestre de nos amis, on aura beau établir dans un orgue « moderne » des familles de timbres, ces jeux sonneront toujours sur toute leur étendue, et ensemble : jamais on ne pourra obtenir l'effet du jeu individuel d'un instrument, à moins d'un effet de solo. De plus, l'auteur arrivant à voir dans l'orgue une espèce de succédané de l'orchestre, propre à jouer toutes sortes de transcriptions d'opéras, ouvertures, etc., pour les cinémas, cafés et autres lieux de réjouissance, et passe un trait sur toute la littérature de « l'ancien orgue » : Bach et les autres ne représentent guère pour ces facteurs et organistes nouveau-style qu'une documentation historique. Je passe sur d'autres procédés : la « double touche » empruntée à Mustel ; les « rouleaux valseurs » imités de la facture allemande, permettant des pédales de crescendo, de sforzando (!), ou des « basses convenables automatiques » ; etc., tous moyens piquants parfois, douteusement artistiques.

1. Miller suppose que c'est simplement pour donner plus de force à l'orgue (!), et qu'on les a inventées au XVIe siècle, quand le choral luthérien commença à requérir l'orgue pour accompagner les fidèles (!). C'est absurde, et contraire à toute l'histoire de l'orgue. Le chapitre Ier, très court d'ailleurs, serait également à supprimer en entier.

2. On est arrivé, dans le fameux orgue « mammouth » de Philadelphie, en 1917, à avoir un des claviers uniquement composé de *vingt-quatre* jeux de gambe ! Il faut vraiment de l'habileté pour « harmoniser » convenablement de tels jeux, ou alors joueront des interférences annulant mutuellement l'effet de ces jeux.

En résumé, applications perfectionnées de principes déjà exploités, ou découvertes remarquables pour supprimer la machinerie et établir de nouveaux jeux, voilà un bilan appréciable pour juger à leur valeur, et elle est grande, les facteurs anglo-américains de l'orgue « moderne » : souhaitons que nos facteurs les suivent.

A côté, transformations de l'idéal de la sonorité de l'orgue — qualité et puissance — telles que ce n'est plus un orgue. Cela, non, nous ne pourrions l'admettre.

Mais comme il faut souhaiter que les organistes soient suffisamment connaisseurs en facture, pour pouvoir conseiller, approuver ou désapprouver tel devis présenté par un facteur [1] ! Et comme celui-ci est souvent un ingénieur remarquable, qu'il n'oublie pas qu'il faut près de lui un artiste dont il puisse accepter le jugement dans les innovations qu'il a imaginées.

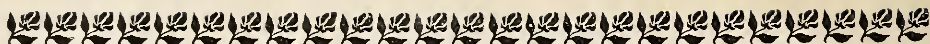
Il faut rendre grâces à M. le Dr Bédart d'avoir mis ainsi à la portée de notre pays des études aussi consciencieuses, aussi poussées, profitables même dans leurs exagérations ; et le remercier d'avoir ajouté à cet ouvrage de si précieuses documentations et corrections. On voudra lire les pages et notes consacrées par lui aux découvertes françaises en cette matière, et que l'auteur américain M. Miller ne connaît pas toujours ou interprète mal.

Je le répète, la *Révolution récente dans la facture d'orgue*, ainsi présentée par le remarquable professeur, est l'ouvrage de documentation par excellence que doit connaître tout organiste soucieux des progrès de son instrument, tout musicien s'intéressant, de près ou de loin, à la facture des orgues, problème passionnant.

A. GASTOUÉ.

1. M. Bédart a ajouté à sa traduction une *Réponse à M. Alexandre Cellier, et à son préfacier, M. Louis Vierne, du sujet du livre* : « *L'Orgue Moderne* », paru en 1914. Il y a là vingt pages plutôt... dures pour nos éminents confrères : nous ne saurions suivre M. le Dr Bédart sur ce terrain. Ses observations, en tout cas, corroborent celles que je fais plus haut.





BIBLIOGRAPHIE

J. de Valois, 1° *Pour ceux qui n'ont plus de père* ; 2° *Sur la paille un Dieu sommeille.* Éditions musicales du Noël, chaque n°, 0 fr. 25. Paris, Bonne Presse.

Notre sympathique collaborateur n'est pas seulement un érudit et un musicologue, mais un excellent compositeur et un harmoniste distingué ; il vient de le montrer en ces deux œuvrettes, ciselées avec ferveur. La première est un lied moderne avec accompagnement de piano, dédié à Mme Jane Bathori-Engel, profondément expressif et demandant de bons interprètes ; la seconde est la présentation de la mélodie d'un vieux noël, avec accompagnement d'orgue ou d'harmonium, également intéressante, et charmante.

W. Montillet, 1° *Messe Sainte-Cécile* pour voix mixtes (et orgue) ; 2° *Messe* « a cappella » pour voix mixtes ; 3° *Exsulta filia Sion,* pour le temps de Noël, à deux voix et orgue. Edition Henn, Genève.

Voici trois bons numéros que vient de publier l'excellente collection Henn, de Genève. Ces œuvres du sympathique professeur du Conservatoire de Genève seront bien accueillies : par une coquetterie voulue du compositeur, chacune est d'un style et d'un caractère très différents. La messe Sainte-Cécile (partition 5 francs), avec ses réponses d'orgue obligé, a tendance à verser dans le style de concert moderne (je n'aime pas ses sonneries de cloches de l'accompagnement du *Sanctus*), mais le *Benedictus* est une belle et noble phrase, écrite fort curieusement en contre-sujet du thème de l'*O salutaris* de Du Gué qui lui sert d'accompagnement ; l'ensemble de cette messe est agréable et expressif : on goûtera particulièrement le *Gloria*, écueil de tant de compositeurs, dont la forme et le très heureux équilibre, y compris de curieuses recherches de sonorités médiévales, sont des plus intéressants. La messe « a cappella » (partition 3 fr.), facile, est presque un pastiche de style ancien : de très bonne écriture vocale, elle sera utile à la formation des chœurs. Enfin, le court motet *Exsulta* (1 fr.), sur le texte de la communion de la messe de l'Aurore, est à la fois très pratique et un intéressant exemple de forme très moderne et très libre, joint à une excellente inspiration religieuse.

Selecta cantica, recueil de cent cantiques, par l'abbé F. Brun, avec une étude sur le cantique grégorien, par Vincent d'Indy ; Paris, Art catholique, 2 francs ; édition avec accompagnement, 6 francs.

Recueil où l'on trouvera quelques-uns des plus beaux cantiques édités au Bureau d'Édition de la *Schola* et à l'Art catholique, joints à

quelques œuvres nouvelles. Plusieurs d'entre les pièces nouvellement publiées ici ne rentrent toutefois nullement dans le genre du cantique : nous ne goûtons point, par exemple, ces adaptations françaises de fragments de motets polyphoniques qui figurent par places en ce recueil ; mais elles sont avantageusement compensées par la musicalité de tant d'autres pièces qui les avoisinent, et feront goûter l'ensemble du livre.

Supplément au Graduel romain pour le diocèse de Nancy et de Toul. In-8° de 142** et [45] pages. Nancy, ancienne imprimerie Vagner.

Nous avons annoncé déjà, il y a quelques mois, le supplément à l'Antiphonaire pour le même propre. Les mêmes qualités recommandent ce volume, et n'intéressent pas seulement le diocèse pour lequel il a été publié. Les messes propres, par exemple, du Cœur Immaculé de Marie (Notre-Dame des Victoires), de sainte Geneviève, saint Louis, saint Rémi, etc., lui sont communes avec d'autres églises dont le propre corrigé n'est pas encore publié. On goûtera particulièrement le choix des *Proses*, nombreuses dans ce Propre, et dont les paroles souvent, et la mélodie presque toujours, sont empruntées aux meilleurs exemples : même les textes modernes de ces pièces sont très heureusement notés sur les types mêmes du XIIe siècle qui les ont inspirés.

A. Fleury, *Chants populaires de la messe et des vêpres*, d'après la récente édition Vaticane, en notation musicale moderne, et choix de motets pour les saluts. Tours, A. Mame et fils. In-16 de 310 pages, cartonné, dos toile, 3 fr. 75.

C'est la seconde édition d'un petit ouvrage dont nous fîmes la critique l'an dernier. Nous avons vu avec plaisir que les plains-chants populaires en France, et que ne contient pas la Vaticane, ont été heureusement transcrits — telles les messes de Du Mont — ou leurs précédentes transcriptions heureusement corrigées et mises au point, comme l'*Ave verum*, etc.

Herbert Brewer, *Let the people praise Thee*, « anthem » à quatre voix mixtes sans accompagnement. Londres, Novello.

Nos musiciens d'église gagneraient parfois à se mettre au courant de ce qui s'écrit et se publie, dans le domaine de la composition musicale, en dehors des genres auxquels nous sommes habitués. Nous avons déjà eu l'occasion, il y a quelques années, de présenter et de louer un *Benedictus Dominus* de Barnby ; comme cette pièce, l'« anthem » (motet) que nous annonçons aujourd'hui est écrite pour le service anglican. Ses paroles toutefois, pas plus que sa musique, ne sauraient lui fermer la porte des autres églises. La forme traditionnelle en est à la fois très heureusement modernisée dans son écriture harmonique et grégorianisée en nombre de ses motifs. Il y a là d'intéressantes idées à saisir pour nos compositeurs de musique d'église dans cette « anthem » jubilatoire.

PUBLICATIONS DU BUREAU D'ÉDITION POUR L'AVENT ET NOEL

1re Rép. Anthologie. 1re Sér. B. Messes.

N° XXI. — *Messe « Conditor alme siderum »* (Animuccia Giovanni).

Moyenne difficulté, à 4 voix mixtes.

Messe avec *Credo* sur les thèmes de l'hymne de l'Avent.

Cette messe n'est pas difficile, et rentre dans la catégorie de celles que l'on nommait autrefois « dominicales », que toute maîtrise, chantant habituellement à 4 voix mixtes, peut aisément exécuter. Elle est d'un très bon effet, et convient surtout au temps de l'Avent et aux diverses fêtes de la Sainte Vierge.

Part., 3 fr. 25. Part. de chœur, 2 francs.

N° XVI. — *Messe « Puer natus est nobis »*, (Guerrero Francisco).

Assez difficile, à 4 voix mixtes.

Œuvre polyphonique d'une belle tenue et d'une grande musicalité.

Part., 2 fr. 25. Part. de chœur, 2 francs.

C. Motets.

N° 4. — *O magnum mysterium* (Vittoria Tomas Luis da).

Facile, à 4 voix mixtes.

Sur un répons de l'office nocturne de la Nativité.

On retrouve dans cette œuvre les grandes qualités de l'auteur : émotion profonde, justesse de l'expression ; tout ce qu'il faut pour créer une belle œuvre.

Part., 1 fr. 50. Part. de chœur, 0 fr. 50.

N° 113. — *O Maria clausus hortus* (Lassus Roland de).

Moyenne difficulté, à 3 voix mixtes (sop., tén., bas.)

Composition où la variété des rythmes et des mouvements ainsi que l'agogique des vocalises de la fin, soulignent le texte à souhait.

Part., 1 franc. Part. de chœur, 0 fr. 35.

N° 5. — *Hodie Christus natus est* (Nanini Giovanni-Maria).

Pour 2 soprani, alti et ténors (assez difficile.)

Composition colorée où les deux versets de l'antienne qui la compose sont interrompus par les exclamations populaires de Noé ! Noé ! (Noël).

Le tout se termine par de belles vocalises jubilatoires.

Part., 1 fr. 50. Part. de chœur, 0 fr. 50.

Le Gérant : Lafontan.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

BUREAU D'ÉDITION DE LA *SCHOLA CANTORUM*

TÉL. : GOB. 40-02 — 269, RUE SAINT-JACQUES, PARIS (Ve). — TÉL. : GOB. 40-02

ABONNEMENT A LA LECTURE MUSICALE

Donnant droit : **aux partitions françaises et étrangères ; partitions piano solo ; morceaux, duos et trios de piano** ; enfin, toute musique classique et moderne des meilleurs auteurs pour piano à deux, à quatre et à huit mains, piano ou violon, ou divers instruments.

SONT ENTIÈREMENT EXCLUS DE L'ABONNEMENT :

La musique religieuse, les morceaux de chant détachés et opéras, les romances, mélodies détachées ; enfin les ouvrages d'enseignement : méthodes, études, exercices, vocalises, etc.

ABONNEMENT POUR PARIS :

50 francs par an. — Six mois, **30** francs. — Trois mois, **20** francs. — Un mois, **10** francs.

Pour les abonnements d'un et trois mois, dépôt de **20** francs remboursé à l'expiration de l'abonnement ; le tout payable d'avance.

L'abonné a droit :

Pour Paris : 6 morceaux (ou une partition avec 4 morceaux), qu'il peut changer une fois par jour.

Pour la banlieue : 8 morceaux (ou une partition avec 6 morceaux), qu'il peut changer une fois par semaine.

Les abonnements sont servis de 10 heures à 12 heures et de 14 à 18 heures.

ABONNEMENT POUR LA PROVINCE :

Les prix restent les mêmes que pour Paris ; ils sont augmentés des frais de port, aller et retour, qui sont à la charge de l'abonné. Il n'est pas fait d'abonnement de moins de 6 mois pour la province.

L'abonné a droit à 14 morceaux (ou une partition avec 12 morceaux), qu'il peut changer au maximum deux fois par mois.

Comme pour Paris, l'abonnement de la province se paie d'avance, plus un dépôt de **20** francs pour les abonnements sans partition et de **40** francs pour ceux avec partition.

OBLIGATIONS DE L'ABONNÉ :

1° Les doigtés sur les morceaux donnés neufs sont rigoureusement interdits; 2° les abonnés qui auront reçu des morceaux neufs et qui les rapporteront tachés, déchirés, doigtés ou incomplets, devront en payer la valeur; 3° tout abonnement ne peut se suspendre, à quelque titre que ce soit ; il est rigoureusement personnel.

Les personnes ayant droit à l'Abonnement Musical bénéficient de l'abonnement à la lecture d'ouvrages de littérature musicale.

Abonnement à la lecture d'ouvrages de littérature musicale : **32** fr. par an ; six mois, **17** fr. ; trois mois, **10** fr. ; un mois, **5** fr.

Il n'a pas été établi de catalogue général de musique d'abonnement.

SOMMAIRE DE LA TRIBUNE MUSICALE

SEPTEMBRE-OCTOBRE 1921.

TEXTE

MUSIQUE DE CHANT

HARMONIUM ou ORGUE SANS PÉDALE

